



HAL
open science

7 femmes en scène, étude sur l'émancipation féminine en arts vivant

Juliette Riedler

► To cite this version:

Juliette Riedler. 7 femmes en scène, étude sur l'émancipation féminine en arts vivant. Art et histoire de l'art. Université Paris 8 - UFR Philosophie, Arts, Esthétique., 2020. Français. NNT: . tel-03234496

HAL Id: tel-03234496

<https://hal.science/tel-03234496>

Submitted on 25 May 2021

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

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

Université Paris VIII – Vincennes Saint-Denis

**UFR Arts, Philosophie et Esthétique, École doctorale esthétique,
science et technologie des arts, spécialité études théâtrales**

Thèse pour obtenir le grade de

DOCTORESSE DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII

Présentée et soutenue en public par visioconférence le 9 octobre 2020 par

Juliette RIEDLER

**Sept femmes de scène, étude sur l'émancipation féminine
en arts vivants**

Directrice de thèse: Isabelle MOINDROT

Directeur de thèse : feu Jean-Loup RIVIÈRE

JURY

Isabelle MOINDROT- Professeure à l'Université Paris VIII

Guy DUCREY - Professeur à l'Université de Strasbourg

Hélène MARQUIÉ - Professeure à l'Université Paris VIII

Christophe BIDENT – Professeur à l'Université de Caen

Manon GARCIA – Junior Fellow à l'Université d'Harvard

Olivier GOETZ – Maître de conférence HDR à l'Université de Lorraine

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans

Jean-Loup Rivière

Isabelle Moindrot

Virginie Megglé

Claudia Righini

Hubert Godard

À elles et eux, merci.

Je remercie également en particulier :

Dominique Alezra, qui me confia certaines de ses archives personnelles de La Vieille Grille et accepta de me parler de Zouc ;

Laurent Mannoni, qui me donna avec une grande simplicité la totalité de son intervention sur le Phono-Cinéma-Théâtre du 14 juin 2019 à la cinémathèque française ;

Laetitia Doat, qui m'envoya sa thèse et, en un coup de fil, me permit de recentrer l'abord du corpus d'Isadora Duncan ;

Aurélia Sanson, qui me fit visiter la salle et les coulisses du Moulin Rouge ;

Sandra Bonnot, grâce à qui j'ai pu pénétrer dans le théâtre de l'Oeuvre et imaginer le passé ;

Marion Cousin, qui m'adressa sa thèse sur *L'auteur en scène* ;

Julien-Benoît Birnam, qui me fit découvrir les étroits escaliers du théâtre de la Renaissance comme ses rouges tentures ;

Alexandra Guigui, qui m'accueillit ce jour de pluie au théâtre Marigny, fraîchement renové, et dont elle me confia les plans ;

Caroline Barneaud, qui eut la grâce de m'accorder du temps au téléphone pour me parler du calendrier de production d'Angélica Liddell, et d'entrer dans les finesses des enjeux de la programmation de ses spectacles ;

Marion Siéfert, qui me donna le contact de Caroline Barneaud et dont les spectacles sont des sources d'inspirations ;

Tara Depré, qui mit en scène Zouc dans un de ses derniers spectacles et me parla avec profondeur de leur collaboration ;

Samia Bordji, qui répondit avec diligence et gentillesse à mes questions pointues au sujet de certaines archives concernant Colette ;

les bibliothécaires de la Bibliothèque Nationale de France, si serviables et à l'écoute.

Pour ma mère

SOMMAIRE

Introduction	8
1. État de l'art.....	9
2. Corpus.....	21
3. Sources	37
4. Hypothèses de recherche	39
5. <i>Ethos</i> de la recherche.....	42
6. Plan.....	46
Chapitre 1. Les différents contextes d'émancipation d'une actrice	48
I. Histoire des femmes, trajectoires d'actrices	49
1. La situation des femmes dans l'histoire, une approche anthropologique et philosophique féministe	50
2. Continuités et logiques du visible et de l'invisible	60
3. Rôles, fonctions et places du protecteur	85
4. Créer et gérer sa compagnie	105
II. Formation artistique et émancipation	124
1. Du conservatoire aux cours privés : la transmission d'un code.....	125
2. Le rôle du hors-champ dans la formation de l'actrice	148
3. Des fictions émancipatrices	163
III. (Se) mettre en scène ; motifs et figures de l'autorité de l'actrice.....	180
1. Se mettre en scène à travers l'histoire des formes de « Seule en scène »	181
2. Du numéro de chant au Seule en scène, <i>je</i> et <i>jeu</i>	204
3. Mettre en scène un corps au pouvoir avec Shakespeare.....	218
Chapitre 2. Genre et émancipation en arts de la scène	243
I. La canonicité dans les arts	246
1. Le canon.....	248
2. Le canon au théâtre	251
3. Brève analyse des règles classiques en termes de genre	257
4. L'« origine » (mythique) du théâtre en Occident et la naissance de la « démocratie » : masculinisation du domaine de la représentation.....	263
II. Les représentations de la féminité dans l'art scénique.....	268
1. Le genre comme langage	268

2. Les femmes, le féminin et la beauté.....	280
3. Faire événement de la nudité, par-delà les genres ?	294
III. De la neutralisation à la subversion du genre	322
1. Faire rire pour faire oublier son genre.....	323
2. Interroger le genre : du lien entre la performance et l'existence	336
Chapitre 3. Représenter le vivant, s'émanciper de l'idée de Nature.....	360
I. Subvertir de l'intérieur les représentations de la Nature.....	363
1. Aphrodite, les jeunes filles, les fleurs.....	373
3. Lignes de vie, ou de beauté ? Détour par le serpent.....	379
4. La nature lieu de la catastrophe humaine, et espace de jeu.....	389
II. Lois d'espaces, lois d'espèces	396
1. S'émanciper de la « condition humaine »	397
2. S'émanciper de la représentation de la mort.....	404
3. S'émanciper de l'anthropos sur un balai.....	411
III. Théâtre et hystérie.....	418
1. Positions.....	419
2. L'hystérie et ses monstres.....	431
3. Puissances ludiques de l'hystérie.....	448
Chapitre 4. Gestes émancipés	470
I. Situer son geste	473
1. S'émanciper : faire place à la première personne	474
2. La place de l'autre dans le geste.....	509
II- Du geste à la signature – la geste des actrices.....	533
1. Tendre	534
2. Disparaître.....	561
3. Un art de la joie.....	581
Chapitre 5. Portées émancipatrices, effets de résonances poétiques.....	597
I. De l'invisibilisation et de l'infériorité des femmes	601
1. L'héritage des grandes figures	601
2. Épuiser la dualité, explorer les lieux.....	623
II. Théâtres de femmes	647
1. De l'une aux autres, les spectatrices émancipées.....	648
2. Le spectateur est une femme	669
3. Un nouveau registre.....	682
III. Ouvrir les voix·e·s, démonter la machine ?.....	694

1. Présences miroirs et retours	695
2. Ouvrir des pistes	706
3. Le féminin n'est pas dans le langage	719
4. Des langues maternelles.....	729
Conclusion	745
Table des illustrations.....	758
Textes des chansons citées d'Yvette Guilbert.....	762
Corpus raisonné.....	776
INDEX.....	778
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	790

Introduction

Olympe de Gouges, révolutionnaire, prônant la libération des femmes, antiesclavagiste, avait une troupe de théâtre itinérante pour laquelle elle jouait et écrivait des pièces¹. Elle est l'archétype d'une femme morte pour ses idées. Hippolyte Clairon tenta de faire lever l'excommunication qui pesait sur le statut d'interprète², Isadora Duncan prônait par la danse la libération des femmes et rêvait d'une société égalitaire³, aujourd'hui ce sont des actrices qui prennent la parole pour dénoncer les violences sexuelles et sexistes dont elles sont victimes dans le cadre de leur travail⁴. Les actrices, souvent, prennent position dans leur temps, elles le font généralement pour dénoncer les injustices liées à l'exercice d'un pouvoir. Elles surgissent dans l'histoire à la rencontre entre différentes scènes, artistiques, sociales, intimes, politiques. La puissance de leurs voix provient sans doute du fait qu'elles transgressent les champs par lesquels nous avons l'habitude de ressaisir et percevoir le monde. Elles dérangent. Elles font éclore des vérités historiques – les différentes situations d'assujettissement, de violences voire de crimes, le leurre de l'universel⁵ – qui revêtent une étrange récurrence dans le temps eu égard aux oppositions qu'elles rencontrent – de la mort à la violence symbolique

¹ Olivier Blanc, *Olympe de Gouges* [1981], Paris, Syros, 1989 ; *Marie-Olympe de Gouges. Une humaniste à la fin du XVIII^e siècle*, Cahors, Éditions René Viénet, 2003 ; Éliane Viennot, *Et la modernité fut masculine. La France, les femmes et le pouvoir 1789-1804*, Paris, Perrin, 2016.

² Hippolyte Clairon, *Mémoires d'Hippolyte Clairon, et réflexions sur l'art dramatique*, publiés par elle-même, Paris, Buisson, an 7 [1799].

³ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, textes choisis et traduit par Sonia Schoonejans, suivis de « Regards sur Isadora Duncan » par Élie Faure, Colette et André Levinson ; préface de Yannick Ripa, Bruxelles, Complexe, 2003.

⁴ Nous faisons référence à l'« affaire Weinstein » et au succès du « #metoo » qui, à la suite des déclarations des actrices accusant le réalisateur Harvey Weinstein de viols et violences sexuelles, invitait les femmes à témoigner

⁵ Olympe de Gouges, « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne », in Évelyne Morin-Rotureau (dir.) *Combats de femmes 1789-1799. La Révolution exclut les citoyennes*. Paris, Autrement, « Mémoires/Histoire », 2003, p. 223-226. Consulté le 3 mars 2020. URL : <https://www.cairn.info/combats-de-femmes-1789-1799--9782746703971-page-223.htm>. De nos jours, l'historienne Joan W. Scott a théorisé ce paradoxe dans *La citoyenne paradoxale : les féministes françaises et les droits de l'homme*, traduit de l'anglais par Marie Bourdè et Colette Pratt, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1998. Elle en mesure les effets sur le temps long : Joan W. Scott, *Parité ! : l'universel et la différence des sexes*, traduit de l'anglais par Claude Rivière, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 2005.

–, où leur effacement de l'histoire, réciproque de « l'état anhistorique des femmes⁶ », le refus de considérer la complexité des dires et des expériences ne sont pas les moindres. Quelques « grandes figures », pourtant, persistent et signent, manifestant une force de résistance qui tend à reconfigurer les frontières entre la vie et l'art. Si l'émancipation des femmes c'est advenir dans l'histoire, si les représentations des femmes et de la féminité saturent l'espace sensible, des allégories sculptées sur les façades des villes aux tableaux des musées à toutes celles que nous avons intériorisées, une étude sur l'émancipation des actrices requiert de croiser ces enjeux, elles dont l'art est de (re)présenter ces représentations, en pleine lumière.

1. État de l'art

Nouer la question de l'émancipation des femmes et celle de la pratique artistique c'est prendre acte d'une évidence, celle d'une extrême visibilité des actrices qui occupent une place particulière dans l'imaginaire, et d'un manque non moins évident de leur présence dans une histoire des arts et des esthétiques scéniques. Quand le théâtre semble avoir longtemps hésité entre, d'un côté, l'ambition de développer un savoir particulier sur l'art de l'acteur⁷ et, de l'autre, le souhait de sa disparition⁸, interroger le théâtre par le prisme de la sexuation et de l'émancipation, c'est l'ouvrir à ce qui n'est pas lui, et donc poser la question de sa fonction des points de vue esthétique, historique et anthropologique. C'est poser le théâtre comme art en relation et de relations, lieu de production imaginaire relayant et formant les représentations qu'une société se donne à elle-même. Cela mobilise nécessairement différents champs disciplinaires, et traverse la possibilité d'établir et de ressaisir le geste d'une actrice, relevant donc d'une histoire du jeu ; cela implique de considérer de façon différentielle un geste artistique produit par une femme et d'en présenter les intérêts épistémologiques ; de mesurer l'efficacité du théâtre dans l'émancipation des femmes, et du concept d'émancipation quant au développement d'un geste artistique singulier.

⁶ Geneviève Fraisse, *La Sexuation du monde. Réflexion sur l'émancipation*, Paris, SciencesPo Les Presses, 2016, p. 35.

⁷ Pensons au tournant du XIX^e au XX^e siècle, avec Konstantin Stanislavski, *La ligne des actions physiques, répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Montpellier, l'Entretemps, 2007 ; Vsevolod Meyerhold, *L'Emploi de l'acteur* [1922] ; André Antoine, *Le Théâtre libre* [1893] ; Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1931, etc. ; et à nos jours, à l'université Paris 8, par exemple, le projet porté par Jean-François Dusigne *La direction d'acteurs comme processus artistique* (université Paris 8, Labex Arts- H2H), les travaux de Sabine Chaouche, *European drama and performance studies* [2013-...].

⁸ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* [1810] ; Alfred Jarry « De l'inutilité du théâtre au théâtre » [1896] ; Edward Gordon Craig, « L'Acteur et la surmarionnette », *The Mask*, 1908 ; Heiner Goebbels, *Stifters Dinge* (pièce dans laquelle il y a cinq pianos en scène – nous renvoyons plus largement à l'œuvre de Heiner Goebbels).

1. 1. Arts de la scène, quelle histoire du jeu ?

S'intéressant d'abord peu à la figure de l'interprète du fait d'un évident manque de sources, les études théâtrales ont pris place à l'Université en défendant la spécificité d'une discipline dont elles allaient se saisir de manière très ambivalente de la figure de proue⁹. Or il semble que considérer l'art de l'artiste dramatique ne saurait se faire sans penser les frontières entre l'art et la vie, et considérer qu'un artiste produit un geste dans un contexte donné, en relation avec des formes relatives et relayant une histoire longue.

Le champ de l'histoire du théâtre semble aujourd'hui particulièrement vivace, qui porte un nouveau regard sur les pratiques, les différentes professions et compétences rassemblées autour de la création d'un spectacle¹⁰, produisant de « nouvelles histoires » en avançant de nouveaux angles et objets d'analyse¹¹. L'attention portée au faire est enrichie par les dimensions sociale et contextuelle, qui prennent une importance croissante et permettent de faire apparaître des inégalités criantes entre les interprètes, selon leur genre mais aussi selon la scène de leur illustration¹². L'histoire des luttes et des mobilisations dans, par et pour l'art¹³, contre la précarisation du métier¹⁴, prend place dans des contextes de redéfinition des arts et du statut de l'artiste interprète dans la société.

Au constat d'une richesse croissante quant à l'ouverture du champ historique semble répondre une moindre attention portée à l'art du jeu en tant que tel, nouant les aspects culturels et esthétiques. Récemment, Julia Gros de Gasquet suggérait des pistes pour

⁹ Dans la *Genèse des études théâtrales en France*, Catherine Brun, Jeanyves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.) (Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2019), les articles de Viktoria Tkaczyk, « La naissance de la "Theaterwissenschaft" allemande à partir de l'esprit de la psychologie. Le programme Max Hermann », de Ève-Marie Rollinat Levasseur, « De l'articulation entre la théorie, la pratique et la création. Le théâtre à l'université de Paris (1930-1970) » et Quentin Fondou, « Les études théâtrales, entre théorie et pratique. Le département Théâtre de Vincennes (1969-1979) », apportent des éléments d'analyses.

¹⁰ Relevons les incontournables ouvrages de Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008 ; et Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, coll. « Aubier », 2012.

¹¹ Notons la parution récente d'une « Histoire des coulisses. Les coulisses du théâtre, contribution à une histoire du hors-scène » par la *Revue d'histoire du théâtre*, n°281, 2019. L'histoire du théâtre est aussi critiquée en son sein : Roxane Martin, Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011 ; elle fait l'objet d'entreprises de conceptualisation, notamment sur la notion de « spectaculaire » : Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2006.

¹² Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire*, op. cit. ; Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris*, op. cit.

¹³ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007 ; *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

¹⁴ Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité. La mutuelle des artistes et professionnels du spectacle (1865-2011)*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2015 ; Jérémy Sinigaglia, « Une belle vie, la vie d'artiste ? », *Manuel indocile de Sciences Sociales*, 2019, p. 885-891 ; Mathieu Grégoire, *Les Intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de lutte (de 1919 à nos jours)*, Paris, La Dispute, coll. « Travail et Salariat », 2013, etc.

développer une histoire de l'acteur, rappelant qu'une telle histoire est indissociable de l'art rhétorique et qu'elle « se cherche dans un rapport à une technique¹⁵ ». Mais, de manière générale, l'intérêt se porte bien plus volontiers sur les figures d'auteur et metteur en scène¹⁶, qu'elles soient entrées dans la canonicité des arts scéniques ou pas, comme en témoigne le récent et considérable travail de publication et de valorisation de l'œuvre de Victorien Sardou¹⁷. Cette entreprise, à la différence de la « mythologie » des grands hommes véhiculée par la théâtrologie¹⁸, porte l'accent sur les dimensions pragmatiques du geste de l'auteur et du metteur en scène, inscrivant ce dernier dans un fin maillage collaboratif. Dans cette même dynamique pluridisciplinaire et pragmatique, Roxane Martin restitue le temps long de l'émergence de l'auctorialité du metteur en scène¹⁹. Il n'en demeure pas moins que la figure de l'artiste démiurge, si elle permet de rassembler sous son aile ses collaborateurs et interprètes, les recouvre aussi de son ombre.

À porter attention à la figure de l'interprète on pourrait se déplacer du côté des écritures monologuées, telles qu'elles sont examinées par Clothilde Thouret²⁰, Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit²¹, qui interrogent le monologue sous un angle littéraire en prise avec les enjeux de l'écriture dramatique, ou encore Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre²², qui entendent ressaisir la sémiologie d'une telle forme. Dans une perspective spectaculaire et d'histoire culturelle, Nelly Quemener s'intéresse quant à elle à l'apparition du

¹⁵ Julia Gros de Gasquet, « Pour une histoire du jeu en France. XVII^e-XXI^e siècles. Perspectives et propositions », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°281, 2019.

¹⁶ Qu'il s'agisse encore de « querelles », comme le montre Alice Folco, « La querelle sur les origines de la mise en scène moderne, et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *La Société d'histoire du théâtre numérique*, n°1, Paris, Société d'Histoire du théâtre, 2013. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01644800/document>.

¹⁷ Guy Ducrey (dir.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007 ; Victorien Sardou, Isabelle Moindrot (dir.), *Drames et pièces historiques*, 6 tomes, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2017 ; Isabelle Moindrot (dir.), *Victorien Sardou : le théâtre et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2010.

¹⁸ Raphaëlle Doyon, « Entretien avec Catherine Deutsch et Raphaëlle Doyon », *Institut du Genre*, Congrès du 27-30 août 2019 ; <https://institut-du-genre.fr/fr/activites-de-l-idg-156/congres-2019/article/entretien-avec-catherine-deutsch>.

¹⁹ Roxane Martin, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2013.

²⁰ Clothilde Thouret, *Seul en scène, Le monologue dans le théâtre européen de la modernité (1580-1640)*, Paris, DROZ, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2010.

²¹ Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011.

²² Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000) : La parole solitaire*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006.

« one woman show » et à ses effets de réception²³. Mais ces travaux ne portent pas sur le travail de l'interprète, produisant un corps d'art²⁴.

Une telle question relève d'une perspective anthropologique, qui peut être scindée en deux pans ; celui, redevable du travail d'Eugenio Barba concerne ce qu'il nomme « l'anthropologie théâtrale²⁵ », le second est une anthropologie « du théâtre ». La première étudie les pratiques et techniques de jeu traditionnelles afin d'établir un réseau d'invariants à même de servir une « science²⁶ » de l'interprétation. Des considérations contextuelles dont cette science tente de s'extraire se charge l'anthropologie du théâtre, qui vise à situer chaque forme théâtrale dans une culture particulière, révélant, par cet angle, ses croyances et modes de fonctionnement²⁷. Le théâtre est dans les deux cas un point de regard, concernant, pour « l'anthropologie théâtrale », « le comportement de l'être humain dans une situation de représentation²⁸ », pour l'anthropologie du théâtre, la cosmogonie d'une société²⁹. Le théâtre comme art scénique, production d'un objet spectaculaire, se dissout dans ses acceptions.

La notion d'œuvre scénique et donc la potentialité d'un texte intervenant parmi les différentes composantes de la création sont abordées de manière originale par l'ethnopoétique³⁰, dont l'intérêt se glisse à cette intersection, qui ancre le geste artistique dans le contexte plus large de pratiques sociales, culturelles et politiques. L'attention est portée sur la dimension orale du geste théâtral, enrichie par l'apport des *performance studies*³¹, et prend aujourd'hui le visage, dans le champ des études théâtrales, de l'ethnoscénologie³². Cette

²³ Nelly Quemener, *Le pouvoir de l'humour : politiques des représentations dans les médias en France*, Paris, Armand Colin, INA, coll. « Médiacultures », 2013.

²⁴ Voir la somme dirigée par Odette Aslan, *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2000.

²⁵ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. L'art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Lectoure (France), Holstebro (Danemark), Bouffonneries n°32-33, ISTA – International School of Theatre Anthropology, 1995. Pour une lecture critique de l'enseignement et sa transmission, voir Raphaëlle Doyon, « L'Odin Theatret : la complémentarité des contraires », thèse en esthétique, sciences et technologie des arts, Théâtre, dirigée par Jean-Marie Pradier, université Paris 8, 2008.

²⁶ Josette Féral, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? Entretien avec Nicola Savarese », *Jeu*, n°68, 1993, p. 120. Consulté le 29 février 2020. <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1993-n68-jeu1071473/29274ac.pdf>.

²⁷ Bernard Müller, *La Tradition mise en jeu. Une anthropologie du théâtre yoruba*, La Courneuve, Aux lieux d'être, coll. « Mondes contemporains », 2006.

²⁸ Eugenio Barba, « Introduction », in Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse*, op. cit., p. 8.

²⁹ Ce qu'Howard S. Becker, appelle un « monde de l'art » (*Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Champs-Flammarion, 2006).

³⁰ Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca (dir.), *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Éditions Kimé, 2010.

³¹ Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie Pecorari et Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008.

³² Jean-Marie Pradier (dir.) *La croyance et le corps : esthétique, corporéité des croyances et identités*, actes du 7^e Colloque international d'ethnoscénologie, Paris, 21-23 mai 2013, Maison des cultures du monde, Université

discipline récemment établie permet certes de porter un nouveau regard sur les modes de faire et d'inscription imaginaire dans les corps et pratiques, mais, à établir un lien avec l'ethnopoétique, développée et défendue notamment par des chercheuses et chercheurs en études grecques et latines classiques, elle manque de continuité historique. Il n'est pas d'histoire qui retrace, aujourd'hui, les évolutions du rite théâtral et donc les formes et modalités de ses relations à la société à travers différentes séquences historiques.

Les *star studies*³³ et *cultural studies*³⁴, de provenance étasunienne, offrent une perspective de ce point de vue, permettant de développer des considérations qui dépassent l'analyse monographique et restituent les gestes d'interprètes dans les mythèmes³⁵ et pratiques de production et de réception de chaque époque. En France, les ouvrages concernant *Le Sacre de l'acteur*³⁶ ou *Les héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*³⁷ s'inscrivent dans ce courant de ressaisie du geste de l'interprète dans des contextes de « dramaturgie³⁸ » et d'avènement de la « société du spectacle³⁹ ». Mais ces études, dès que l'on tourne le regard vers le XX^e siècle, se consacrent à l'industrie cinématographique, certes plus prodigue en « stars », ainsi qu'Edgar Morin le théorise⁴⁰, et quand bien même elles touchent les actrices de théâtre⁴¹. Elles produisent en outre un territoire marqueté duquel émergent de grandes figures où le genre de l'artiste n'est pas interrogé. Or ce sont les études de genre qui vont précisément permettre

Paris 8, Maison des sciences de l'homme Paris Nord, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Corps de l'esprit », 2015.

³³ Juan Myriam, Picard Nicolas, « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'« être connu de ceux que l'on ne connaît pas » », *Hypothèses*, n°15, 2012, p. 87-96. DOI : 10.3917/hyp.111.0087. URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2012-1-page-87.htm> ; Gwénaëlle Le Gras, « Introduction – Quoi de neuf sur les stars ? », *Mise au point*, n°6, 2014, consulté le 02 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/map/1804> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1804>.

³⁴ Courants de recherche d'origine anglo-américaine qui tentent d'appréhender les productions culturelles, non pas dans la perspective esthétique et élitaire de la démarche universitaire traditionnelle, mais dans leur contexte de production et de réception, et dans la diversité de leurs usages sociaux. Voir Armand Mattelart, Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003 ; André Kaenel, Catherine Lejeune et Marie-Jeanne Rossignol, *Cultural Studies. Études culturelles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003.

³⁵ Voir aussi Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

³⁶ Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand, *Le sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2017.

³⁷ Olivier Bara, Mireille Losco-Lena & Anne Pellois (dir.), *Les héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, préface de Jean-Claude Yon, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

³⁸ Jean-Claude Yon, « Théâtromanie, dramaturgie, société de spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles », *Dix-huitième siècle*, n°49, 2017, p. 351-363.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Edgar Morin, *Les Stars* [1957], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2015.

⁴¹ Jean-Marc Leveratto, « Sociologie de la star et plaisir cinématographique. Enquête sur les films de Sarah Bernhardt », *Mise au point*, n° 6, 2014, consulté le 05 mars 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1672>; Victoria Duckett, « Localizing Sarah Bernhardt : Exploring celebrity reception in the Bill Douglas Cinema Museum », *The Bill Douglas Cinema Museum*, 2 June 2018, consulté le 2 mars 2020. <http://www.bdcmuseum.org.uk/news/localizing-sarah-bernhardt-exploring-celebrity-reception-in-the-bill-douglas-cinema-museum-by-dr-victoria-duckett/> ; Victoria Duckett, « The actress manager and the movies: Resolving the Double Life of Sarah Bernhardt », *Nineteenth Century Theatre and Film*, September 6, 2018, <https://doi.org/10.1177/1748372718795562>.

d'introduire de la continuité en faisant apparaître la structure de nos sociétés et celle des formes qu'elles diffusent.

1. 2. Histoire de l'art et études de genre

Le genre « se réfère à la répartition hiérarchique des rôles selon le sexe dans une société donnée, répartition qui contribue à la construction sociale des normes masculines et féminines⁴² ». Différencier les gestes artistiques produits par des femmes ou des hommes, c'est s'intéresser à ce qui, dans la pratique d'un art, le traverse et l'excède. Cela touche à la fois à l'intimité de l'artiste – comment s'est-elle construite, son éducation –, à ce qui entre en jeu au moment de la création en tant que tel, à la manière dont le geste va être reçu. Le caractère complexe et multifactoriel accolé à l'introduction du genre dans l'analyse esthétique est sans doute une des raisons pour laquelle les *gender studies* ont tardivement fait leur entrée en France⁴³, *a fortiori* dans l'art, où l'artiste procure une sorte de « loupe » sur l'époque, des points de vue théorique et pratique.

En 2019, l'Institut du Genre⁴⁴ organisait un congrès intitulé « Genre et émancipation⁴⁵ », lors duquel une table ronde était consacrée à l'art et l'émancipation⁴⁶, et un atelier sur soixante dix consacré à l'art vivant⁴⁷, dans lequel il n'était pas question des interprètes mais bien plutôt des « femmes de l'ombre⁴⁸ ». En effet, mis à part le mémoire de recherche pionnier d'Aurore

⁴² Fabienne Dumont, « Genre et Histoire de l'art », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 1 mars 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/genre-et-histoire-de-l-art/>.

⁴³ L'université Paris 8 est la première, en 1974, à s'ouvrir aux études de genre, suivie par Paris 7, l'EHESS, Bordeaux Montaigne, Lyon 2, Toulouse 2 ou Angers. En 2019, l'université Paris Sorbonne ouvre avec difficulté son master, codirigé par Sandra Laugier, professeure de philosophie, et Élisabeth Cudeville, professeure en Sciences politiques, tandis qu'en 2016, Valérie Pécresse a choisi de ne plus financer les doctorats en études de genre en région Île de France. (<https://www.la-croix.com/Famille/Education/La-Region-Ile-France-cesse-financer-etudes-genre-2016-12-15-1200810855>.)

⁴⁴ L'Institut du Genre est fondé en 2012 par Sandra Laugier, il est aujourd'hui dirigé par Sylvie Cromer. (<https://institut-du-genre.fr/>.)

⁴⁵ Le Congrès des 27-30 août 2019, accueilli à l'Université d'Angers, rassemblait des chercheuses et chercheurs de différentes disciplines autour de la question du genre et de l'émancipation. (cf. <https://institut-du-genre.fr/fr/activites-de-l-idg-156/congres-2019/article/genre-et-emancipation-ile-congres>.)

⁴⁶ Dominique Sagot-Duvaurox et Christine Bard, « DEB 4 : Art et émancipation (table ronde) ». (<https://congresgenre19.sciencesconf.org/program/graphic/date/2019-08-29>.)

⁴⁷ « ATE 6 : Déjouer les normes de genre : stratégie professionnelle des femmes dans le spectacle vivant », avec Catherine Deutsch (Institut de Recherche de Musicologie) « La preuve par l'exemple : musique, discours philogynes et puissance d'agir dans l'œuvre de Maddalena Casulana (1568) », Raphaëlle Doyon (CRAL), « Le trajectoires professionnelles des artistes femmes en art dramatique : faire avec, contourner, s'émanciper des discriminations », Lila Boses (Université Paris 8), Anna Pheulpin (EHESS), Mahaut Taudière (Université Paris 8), « Parcours professionnels des candidates et élues à la direction des Centres dramatiques nationaux ». (<https://congresgenre19.sciencesconf.org/program/graphic/date/2019-08-27>.)

⁴⁸ Telle Suzanne Bing dans l'ombre de Jacques Copeau, ou les actrices qui transmettent de par le monde la pédagogie de Barba. (Cf. Raphaëlle Doyon, « Entretien avec Catherine Deutsch et Raphaëlle Doyon », entretien cité.)

Évain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*⁴⁹, il n'est pas d'étude qui prenne en considération l'angle du genre dans l'art scénique⁵⁰. Pour une étude théorique parue en revue⁵¹, les quelques autres qui mobilisent cette notion s'intéressent à l'auctorialité⁵², aux metteuses en scène⁵³, aux personnages féminins⁵⁴, aux spectatrices⁵⁵, voire à « toutes [les femmes de spectacle] sauf les actrices !⁵⁶ ». La grande rareté et l'extrême contemporanéité de la prise en compte de la variable du genre dans les études théâtrales est flagrante, alors que l'on constate une vitalité des études de genre, relevant d'une histoire (un peu) plus longue dans d'autres domaines d'études artistiques, ayant ouvert sur de nouvelles épistémologies.

Les études de genre recouvrent et recourent de nombreux champs disciplinaires, de la philosophie, l'anthropologie à la sociologie. Elles sont issues du temps long des questionnements féministes⁵⁷ et interrogent les bases et fondement des disciplines en tant que discipline et rapport au savoir dans le cadre du patriarcat, ce « type d'organisation sociale où l'autorité domestique et l'autorité politique sont exercées par les hommes chefs de famille⁵⁸ ». Ce « point de vue épistémologique inédit, le rapport que *tout* savoir entretient avec une position de pouvoir, qu'il renforce, renverse ou modifie en retour⁵⁹ », instruit et altère considérablement les modes de faire et de penser la recherche⁶⁰. Le domaine de la recherche

⁴⁹ Aurore Évain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, l'Harmattan, 2001.

⁵⁰ Notons l'ouvrage de Muriel Plana, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique* (Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012), qui recourt à la notion de « féminin » tel qu'il est défini lors de la rencontre des 18 et 19 juin 2005 à Biarritz par l'Association de psychanalyse Jacques Lacan, *Le Féminin peut-il renouveler le lien social*, comme levier pour penser la création contemporaine. L'autrice n'utilise pas le genre comme angle d'analyse systémique auquel nous faisons ici référence.

⁵¹ Raphaëlle Doyon et Pierre Katuszewski, « Genre et arts vivants », *Horizons/Théâtre*, n°10-11, 2017, consulté le 29 février 2020. <https://doi.org/10.4000/ht.462>.

⁵² Aurore Évain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien régime*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014-2016.

⁵³ Françoise Benhamou (dir.) « Metteuses en scène, le théâtre a-t-il un genre ? » *Outrescène*, n° 9, mai 2007.

⁵⁴ Françoise Benhamou (dir.) « Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui » *Outrescène*, n°11, mai 2011.

⁵⁵ « Spectatrices ! Les femmes au spectacle de l'Antiquité à nos jours », Véronique Lochert, Marie Bouhaïk-Gironès, Céline Candiard, Fabien Cavaillé, Jeanne-Marie Hostiou, Mélanie Traversier (org.), Université Paris 3, 26-28 septembre 2019. Actes à paraître.

⁵⁶ Florence Fix, Valentina Ponzetto, « Femmes de spectacle d'hier à aujourd'hui. Conférences, débats, tables rondes », prévue le vendredi 20 mars 2020, Société d'Études Romantiques et Dix-Neuviémistes, Université de Lausanne, CÉRÉdi, Théâtre Montansier, Versailles. (Cette rencontre, à cause des mesures de confinement prises dans le contexte de l'épidémie de Covid-19, n'a pu avoir lieu.)

⁵⁷ Christine Guionnet, « Genre », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 29 février 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/genre/>.

⁵⁸ « Patriarcat », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne.

⁵⁹ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2008. L'autrice souligne.

⁶⁰ C'est une variable qui est demandée dans les rapports du CNRS, et qui fait l'objet de rapports stratégiques émis par le ministère de la recherche, afin de « dédramatiser » la notion. (Cf. Sandra Laugier, « Le genre, c'est de la science », *CNRS Le journal*, 7 mars 2014. Consulté le 1^{er} mars 2020. <https://lejournal.cnrs.fr/billets/le-genre-cest-de-la-science> ; Séjane Sénac, « Les études de genre relèvent d'une démarche scientifique et ne constituent ni une théorie unifiée, ni une idéologie », Haut Conseil à l'Égalité entre les Hommes et les Femmes, 25 février

en art⁶¹, qui déplorait il y a une dizaine d'années le manque de crédit accordé à cet abord de la pensée, constatant une faible représentation de ces questions dans les séminaires et thèses soutenues⁶², s'est vu considérablement augmenté cette dernière décennie par de nombreuses entreprises, dont certaines ont pour particularité de chercher à désenclaver la recherche universitaire et la société⁶³.

La fécondité du croisement entre le féminisme et l'histoire de l'art remonte aux années 1970. Elle touche les études filmiques⁶⁴ où elle est extrêmement féconde des points de vue universitaire⁶⁵ et artistique⁶⁶, mais aussi les arts plastiques⁶⁷, et tend jusqu'à aujourd'hui à inscrire le geste artistique dans son contexte d'exécution, à mettre en évidence les réseaux d'artistes⁶⁸, les effets de continuité de l'art à la société⁶⁹. Elle produit, en même temps que de

2014. Consulté le 1^{er} mars 2020. <http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/stereotypes-et-roles-sociaux/actualites/article/les-etudes-de-genre-relevant-d-une> ; Alban Jacquemart, Agnès Netter et Françoise Thibault, « Rapport, Orientations stratégiques pour les recherches sur le genre », novembre 2012. Consulté le 1^{er} mars 2020. https://cache.media.enseignementsup-recherche.gouv.fr/file/Charte_egalite_femmes_hommes/01/0/Rapport_groupe-genre_vdef_couv_240010.pdf.)

Mais cela altère nombre de disciplines, de la géographie (Lucia Dierenberger et Camille Schmoll, « Ce que le genre fait à l'espace... et inversement », *Les cahiers du CEDREF*, n°21, 2014, consulté le 01 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cedref/953>), aux sciences sociales (Frédérique Omer-Houseaux, « Le genre, une notion féconde pour les sciences sociales », *Idées économiques et sociales*, n°153, 2008, p. 4-5. Consulté le 1^{er} mars 2020. <https://doi.org/10.3917/idee.153.0004>), aux sciences du langage (Maria Candea, Luca Greco et Andrea Valentini (org.) « Ce que le genre fait aux sciences du langage », équipe d'accueil 7345 CLESTHIA, Université Paris Sorbonne, 6 novembre 2015), et l'épistémologie de la recherche elle-même (Marlaine Cacouault-Bitaud et Delphine Gardey, « Sciences, recherche et genre », *Travail, Genre et Sociétés*, n°14, 2005, p. 27-28.).

⁶¹ Élisabeth Lebovici et Yves Michaud (dir.), « Genre et histoire de l'art », *Perspective*, n°4, 2007 ; Fabienne Dumont, *La rébellion du deuxième sexe – L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Presses du réel, 2008.

⁶² Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz, Pascale Molinier, « Les arts au prisme du genre, la valeur en question », *Cahiers du genre*, n° 43, 2007.

⁶³ Notons les initiatives de la commissaire de recherche Camille Morineau, directrice de la fondation AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) fondée en 2014, qui fait un immense travail de recension et d'archivage d'œuvres de femmes dans les arts plastiques, le développement de séminaires consacrés à cette question (Patricia Falguière, Charlotte Foucher-Zarmanian, Anne Lafont, Elvan Zabunyan, Giovanna Zapperi (org.) « Genre et histoire de l'art », EHESS 2019-2020).

⁶⁴ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Screen*, 1975, p. 6–18. Consulté le 2 mars 2020. DOI : 10.1093/screen/16.3.6. (Réédition : Laura Mulvey, *Fétichisme et Curiosité*, traduit de l'anglais par Guillaume Mèlère, préface Clara Schulmann, Paris, Brook, 2019.)

⁶⁵ Geneviève Sellier, « Gender Studies et Études filmiques », *Cahiers du genre*, n°38, 2005, p. 63-85. Consulté le 2 mars 2020. <https://doi.org/10.3917/cdge.038.0063>.

⁶⁶ En 1976, l'actrice Delphine Seyrig tourne son documentaire *Sois belle et tais-toi !* (Delphine Seyrig, Studio 43 (prod.), 115 minutes, 1981), en 1977, la réalisatrice Agnès Varda sort son long métrage de fiction féministe *L'une chante, l'autre pas* (Ciné Tamaris, INLC, INA, Paradise, Population, SFP (prod.), 120 minutes, 1977), dès 1962, et avec *Cléo de 5 à 7*, elle avait suivi l'itinéraire d'une chanteuse de variété qui craignait d'avoir un cancer, et qui va passer d'objet à sujet du regard. Ce ne sont là que des exemples parmi les plus fameux.

⁶⁷ Avec l'article fondateur de Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Art News*, n°69, 1970, p. 22-39 et 67-71 ; traduction française dans Linda Nochlin, *Femmes, Art et Pouvoir et autres essais*, Nîmes, 1993, p. 201-244.

⁶⁸ Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin (dir.) *Femmes peintres 1550-1950*, (cat. expo., Los Angeles, County Museum of Art, 1976), Paris, 1981 ; *L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940 : peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Lea Vergine éd., (cat. expo., Milan, Palazzo Reale, 1980), Paris, 1982.

nouveaux objets de recherche, de nouveaux outils et catégories d'analyse⁷⁰, avec de fortes disparités, toutefois, entre la France et le monde de la recherche anglosaxonne⁷¹. Le champ de la performance a été particulièrement balisé par les études de genre, car bien souvent les plasticiennes tenaient elles-mêmes un discours politique où elles engageaient leur sexualité à la frontière entre l'art et la société⁷². Aujourd'hui les artistes plastiques pensent et illustrent cette frontière en intervenant sur leur corps. Le genre touche là à la notion de fiction puisqu'il est mis en évidence que le rapport au corps – l'interprète avec le sien et celui du public vis à vis de celui de l'interprète –, partant nos perceptions, notre regard, sont héritiers de mythes sexués⁷³.

Cet accent porté sur la force des représentations tant dans l'acte créateur que dans l'activité du spectateur, se heurte, concernant l'art du théâtre, à l'histoire longue de l'interprétation des rôles, d'une part, et à l'entrelacement des fictions supportées par le corps de l'interprète – texte, mise en scène et réception spectatorielle –, d'autre part. L'interprète incarne une « figure aigüe » à la croisée des représentations artistiques et sociales⁷⁴, tantôt médiatisée par la fiction romanesque⁷⁵, tantôt relai et masque du metteur en scène et de l'auteur⁷⁶. Les études de genre ici ne sauraient se limiter à une critique du visible et de l'apparence, souvent méprisés par la théorie féministe⁷⁷. Une actrice, un acteur, est le support au présent de l'œuvre, et s'illustre dans un art qui dépend essentiellement de la présence du public. Le prisme du genre permet de contextualiser cette double focale en rappelant le fondement patriarcal des

⁶⁹ Gonnard Catherine, Lebovici Élisabeth, *Femmes artistes/artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007. Elvan Zabunyan, « Pratique, histoire et théorie de l'art féministe aux États-Unis en 2007 : les expositions *Wack !* et *Global Feminism* », *Perspective*, n°4, 2007, consulté le 29 février 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3584>.

⁷⁰ Fabienne Dumont et Séverine Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du genre*, n°43, 2007, p. 13-43 ; Iris Brey, *Sex and the Series. Sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Paris, Libellus, 2016 et *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », 2020.

⁷¹ « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, 2007 ; « Femmes et art au XX^e siècle : le temps des défis », *Lunes*, hors-série n°2, 2000 ; Griselda Pollock, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », Mathilde Ferrer, Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. 63-90.

⁷² Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Archives du féminisme », 2014.

⁷³ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, du Félin, 2009.

⁷⁴ Aurore Évain, *L'Apparition des actrices professionnelles*, op. cit.

⁷⁵ Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Droz, 2002.

⁷⁶ Monique Dubar, *Métamorphoses du personnage féminin sur la scène française, entre 1880 et 1914*, thèse en littérature comparée, dirigée par André Karátson, université Lille 3, 1993.

⁷⁷ Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007, p. 115.

sociétés occidentales. Les fictions, le public et le corps de l'interprète sont tributaires de schèmes culturels construits par et à travers la « valence différentielle des sexes⁷⁸ ».

Du fait de l'importance réservée au corps comme support de production et de subversion possible des normes⁷⁹ par les études de genre, il n'est pas étonnant que cela soit en danse que cette variable put être et soit encore la plus immédiatement recevable et productrice, tant sur les pratiques contemporaines⁸⁰, quitte à devenir « à la mode » chez les praticien·nes⁸¹, que sur la manière d'observer les pratiques et styles passés⁸². L'avantage de la danse, en effet, est de pouvoir circuler à travers différents états de corps et positions subjectives non figées, de s'adresser plus ou moins directement à l'imaginaire du public. Si l'on considère qu'il y a une forme de « ventriloquie » du pouvoir à travers les corps⁸³ produisant « la différence sexuelle par des techniques de représentation du corps⁸⁴ », l'esthétique *queer*, qui « désigne ainsi tout ce qui est en désaccord avec le normal, le dominant, le légitime⁸⁵ », viendrait essentiellement déplacer cette différence érigée en norme⁸⁶. La manière dont l'acte artistique est producteur d'un « nouveau corps » pour celle ou celui qui s'y engage a fondamentalement à voir avec la possibilité de créer une « nouvelle lignée⁸⁷ » au sein de l'histoire de l'art.

⁷⁸ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, 2 tomes, Paris, Odile Jacob, 1996.

⁷⁹ Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, postface traduite par Joëlle Marelli, Paris, Amsterdam, 2016.

⁸⁰ Hélène Marquié, *Non ! la danse n'est pas un truc de filles. Essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016 ; Claire Elizabeth, « Pratiques de danse et discours de genre, une histoire connectée », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 46, 2017, p. 7-18. URL : <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2017-2-page-7.htm>;

⁸¹ Hélène Marquié, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*, n° 124-125, 2011, p. 287-309. URL : <https://www.cairn.info/revue-journal-des-anthropologues-2011-1-page-287.htm>. Concernant l'usage du point médian, nous nous référons aux préconisations énoncées par la linguiste et historienne Éliane Viennot, de l'utiliser « lorsque les termes féminins et masculins sont peu différents » et de n'utiliser que d'un seul point pour les mots au pluriel. (Éliane Viennot, « Préconisations pour un langage inclusif ». Consulté le 2 janvier 2020. <http://www.elianeviennot.fr/Langue/preconisations.pdf>.) Voir aussi Éliane Viennot *Le langage inclusif : pourquoi, comment*, Donnamarie-Dontilly, Éditions iXe, 2018.

⁸² Acone Ludmila, « Entre Mars et Vénus. Le genre de la danse en Italie au xv^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 46, 2017, p. 135-148. URL : <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2017-2-page-135.htm>; Ida Meftahi, « Enlacer l'*ajnabi*. Une histoire politique de la danse de couple à Téhéran, 1920-1950 », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 46, 2017, p. 111-133. URL : <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2017-2-page-111.htm>.

⁸³ Judith Butler, Catherine Malabou, *Sois mon corps. Une lecture contemporaine de la domination et de la servitude chez Hegel*, Montrouge, Bayard, 2010.

⁸⁴ Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe, essai sur le corps et le genre en Occident* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Gautier, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » 2013 ; Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, Paris, Grasset, 2008.

⁸⁵ David Halperin, *Saint Foucault* [1995], Paris, EPEL, 2000, p. 73 ; cité par Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, Paris, B42, 2019, p. 24.

⁸⁶ Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation*, *ibid.*

⁸⁷ Geneviève Fraisse, « La nécessité de la lignée », préface à Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation*, *op. cit.*, p. 5-7.

1. 3. Philosophie de l'émancipation

L'intérêt des études de genre est de faire de la sexuation⁸⁸ le cœur de la production du savoir et de la pérennisation du pouvoir. Elles font apparaître la simplicité et la rigidité de la binarité sexuelle (homme, femme) comme schème au fond de la répartition des places, des rôles et des fonctions des hommes et des femmes dans la société, reproduisant en fait la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave⁸⁹. Elles offrent en ce sens un terrain propice à l'étude de l'émancipation et justifient que l'on porte l'accent sur les femmes en art dramatique, associées donc à la position de l'esclave dans le cadre d'un art où l'interprète semble nécessairement définie d'abord par le regard d'un autre, en amont, en aval et au présent de la création.

Contrairement aux autres situations de domination⁹⁰, la soumission féminine ne fait pas consensus, elle est plus ou moins invisible, dénote par son caractère parfois apparemment non violent et réciproquement apparemment consenti⁹¹. L'intérêt des théories sociologiques de Pierre Bourdieu⁹² et philosophiques de Judith Butler⁹³ est de mettre en évidence le caractère global, pénétrant et performatif du pouvoir, géographiquement relayé par une foule de dispositifs⁹⁴, en vertu de ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible⁹⁵ ». Selon Jacques Rancière, l'exercice de la domination commence dès lors que l'on attribue aux un·es et aux autres certaines places et ainsi certaines fonctions dans la cité, déterminant des modes d'être et de se rapporter au monde. En ce sens, selon Rancière, notre culture est héritière de la conception platonicienne des rapports entre esthétique et politique, d'une part, et d'autre part, la soumission n'est pas quelque chose que l'on choisit, c'est une place à laquelle on est dans

⁸⁸ Geneviève Fraisse, *La Sexuation du monde*, *op. cit.*

⁸⁹ Mara Montanaro, Matthieu Renault, « La dialectique maître-esclave selon Simone de Beauvoir. Un exemple de transformation mythique », *Philosophie*, n° 144, 2020, p. 64-77. Consulté le 3 mars 2020. DOI : 10.3917/philo.144.0064. URL : <https://www.cairn.info/revue-philosophie-2020-1-page-64.htm>.

⁹⁰ Par exemple celle des esclaves africains et des populations d'Afrique colonisées, prise en charge aujourd'hui par les études postcoloniales. Voir notamment : Frantz Fanon, *Peau Noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1952 ; *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961 ; Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Buchet/Chastel, coll. « Corrêa », 1957 ; Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 1978 ; Gayatri Chakravorty Spivak *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2006 ; Hélé Béji, *Nous, décolonisés*, Paris, Arléa, 2007, etc.

⁹¹ Manon Garcia, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, coll. « Climats », 2018.

⁹² Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1998.

⁹³ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, préface de Éric Fassin, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006.

⁹⁴ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971 ; *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

⁹⁵ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

le monde, en raison de son sexe, sa classe, sa race, son handicap⁹⁶. C'est un certain point de vue, une place donc une position du corps dans la cité. Rendant visible, c'est-à-dire affirmant que la soumission est une question de situation, le philosophe n'entre pourtant pas dans le détail des vies soumises. Ne considérant pas la manière dont le pouvoir pénètre et conforme sensiblement les corps, il les considère uniquement du point de vue de leurs représentations esthétique et politique.

Les analyses de la domination de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui allient leurs compétences philosophique et psychanalytique, prennent en considération les impacts physiques et psychiques de la domination sur les corps réels. Ces auteurs élaborent une conception du désir en lien essentiel avec la société dont émane, de laquelle répond, plus ou moins consciemment, chaque individu⁹⁷. La phrase « [o]n ne délire pas sur son père et sa mère, on délire le monde⁹⁸ », est explicite en ce sens ; mais Deleuze et Guattari restent toutefois prudemment hors des problématiques de genre qui introduisent de l'inégalité dans le caractère structurel de la « domination masculine ». C'est ce caractère masculin de la structuration de l'inconscient⁹⁹, aussi bien des images qui sont mobilisées pour le penser (structure, machine, usine¹⁰⁰), que déplace Luce Irigaray. La philosophe et psychanalyste, évincée de l'université de Vincennes par Jacques Lacan pour être en désaccord avec son maître¹⁰¹, développe l'idée selon laquelle « la notion prétendument asexuée de sujet, ou d'ego, qui traverse la philosophie occidentale et la théorie psychanalytique reflète subtilement les intérêts et les perspectives des hommes, tandis que les femmes sont associées au non-sujet (l'Autre) ou à la matière et à la nature¹⁰² ». S'émanciper en ce cas c'est introduire une différence dans cet héritage philosophique, « qui leur rendraient justice à l'un comme à l'autre¹⁰³ ».

Simone de Beauvoir, dans le *Deuxième sexe*, avait amorcé une critique de la psychanalyse en avançant que la scission dans laquelle se trouvent les femmes, terme qui intrique ce qui relève de la sexuation biologique et des représentations majoritaires millénaires associées au féminin comme ensemble, advient dès la naissance, indépendamment de tous cadres *a*

⁹⁶ Pour une critique de cette notion, voir Anne-Lyse Chabert, *Transformer le « handicap » ou l'invention d'un usage détourné du monde. Essai de cheminement conceptuel à partir d'expériences de vie*, thèse en philosophie des sciences, dirigée par Alain Leplege et Claude Debru, université Paris 7 – Paris Diderot, CNRS, 2014.

⁹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, 2 tomes*, Paris, Minituit, coll. « Critique », 1972.

⁹⁸ Gilles Deleuze, *L'Abécédaire*, Pierre-André Boutang (prod.), 1988-1989, 443 minutes.

⁹⁹ Juliet Mitchell, *Psychanalyse et féminisme*, Paris, Des femmes, 1974.

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, op. cit.*

¹⁰¹ Marie Beth Mader, « Irigaray Luce (1930-) », Encyclopædia Universalis, consulté le 7 mars 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/luce-irigaray/>.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

*priori*¹⁰⁴. Cette scission est reprise et développée par le féminisme matérialiste¹⁰⁵ qui retient de Karl Marx l'idée que « l'histoire est un processus de lutte, de lutte des classes, de lutte des êtres humains pour se libérer de l'exploitation¹⁰⁶ », et celle qui critique la notion de « nature humaine », « thématifiée par Marx comme le résultat des rapports sociaux – non comme une chose éternelle mais comme le produit de la pratique sociale¹⁰⁷ ». Monique Wittig par exemple réfute le terme même de « femme¹⁰⁸ » pour qualifier la manière dont elle se perçoit. Au fond, cette scission réaffirme l'assemblage du politique, du sexuel et du symbolique ; elle n'est rendue possible que par un découpage nature/culture présidant à la civilisation européenne hégémonique.

C'est ce découpage que la philosophe des sciences Donna Haraway interroge, suggérant qu'il est produit et produit lui-même de la domination, telle qu'elle s'est manifestée en majuscule à la fin du XIX^e siècle avec l'établissement des États-Nations, et dont nous sommes les héritières et les héritiers directs¹⁰⁹. L'émancipation consisterait à s'approcher des frontières des catégories instituées afin d'en montrer le caractère dangereux du point de vue de la vie et du vivant. Pour Haraway, les frontières catégorielles sont mortifères, dans la réalité elles sont entremêlées¹¹⁰. Or ce sont elles qui posent, dans leur jeu du réel au symbolique, les conditions de possibilité de la représentation théâtrale.

2. Corpus

Cela n'implique pas la même chose d'être ou de se reconnaître « femme » au VII^e siècle avant notre ère à Lesbos ou aujourd'hui. Mais, pris dans son sens historique, apparaître sur la scène publique n'est pas habituel pour une femme. Que l'on se situe en Grèce archaïque entre les VII^e et VI^e siècle avant notre ère ou à la Belle Époque et ce d'un point de vue symbolique et structurel, la fonction dévolue aux femmes est celle de la reproduction, sa place l'espace de la maisonnée dans lequel, c'est son rôle, elle doit savoir discrètement régner¹¹¹. Une actrice

¹⁰⁴ Cynthia Krauss, « La psychanalyse d'un point de féministe matérialiste : l'invite du *Deuxième Sexe* », *Travail, Genre et Sociétés*, n°20, 2008, p. 158-165 ; Pierre Bras et Michel Kail (dir.), *Simone de Beauvoir et la psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2012.

¹⁰⁵ Christine Delphy, « Pour un féminisme matérialiste », *L'Arc*, n°61, 1975, p.61-67 ; Nicole-Claude Mathieu, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991 ; Christine Delphy, *L'ennemi principal 2 tomes*, Paris, Syllepse, 1998, 2001.

¹⁰⁶ Sylvia Federici, *Le capitalisme patriarcal*, traduit par Étienne Dobenesque, Paris, La fabrique, 2019, p. 8.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Monique Wittig, *La Pensée Straight* [2001], Paris, Amsterdam, 2013.

¹⁰⁹ Donna Haraway, *Manifeste cyborg*, *op. cit.*

¹¹⁰ Donna Haraway, *Primate Visions : Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York and London, Routledge, 1989.

¹¹¹ Geneviève Fraisse, *La Sexuation du monde*, *op. cit.* ; Georges Duby, Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, *op. cit.*

peut ainsi sembler « obscène » – elle n'est pas à sa place – et réciproquement sublime du fait de cette transgression.

Pour étudier la question de l'émancipation féminine en arts vivants, il y a en somme une alternative : considérer des trajectoires dites mineures, absentes de l'histoire, requérant alors une démarche de mise au jour (et à jour) des figures oubliées par l'historiographie ; ou partir du constat que des femmes se sont illustrées comme actrices, surpassant souvent en notoriété leurs homologues masculins, ou du moins bénéficiant d'un type particulier de notoriété, et ce de manière transhistorique. Opter pour cette seconde proposition c'est à la fois se donner les moyens d'observer la manière dont ces actrices ont marqué leur temps et ce en dépit de leur position de « deuxième sexe » propre aux sociétés patriarcales ; c'est aussi bénéficier d'une grande variété de sources permettant de juger leurs gestes aux niveaux socioéconomiques et artistiques. Ce choix relève enfin d'un parti pris d'universalité quant à la réception d'une œuvre d'art – ces actrices ont bénéficié des suffrages contemporains et ont trouvé une place (variable) dans l'histoire de l'art. Elles sont toutes des *stars* à divers titres et jouissent de la fantasmagorie qui est associée à ce statut.

On peut regrouper la diversité du corpus en quatre sites d'analyse privilégiés. La Grèce archaïque, la Belle Époque, les années 1970-1990, et les années 2000, qui bénéficient tous d'une attention particulière de la part de la recherche féministe¹¹². Les trois derniers sites correspondent en outre à ce que l'on appelle les trois « vagues » du féminisme, ce qui, comme le rappelle Bibia Pavard, en histoire politique et culturelle, évoque la puissance d'un mouvement qui « balaye l'ensemble de la société pour la transformer en profondeur¹¹³ » et, Christine Bard le précise, « plutôt que d'imaginer une succession des vagues, chacune chassant l'autre, il faut plutôt observer que lorsque la mer monte, les vagues se chevauchent, la plus neuve gagnant du terrain¹¹⁴ ». Image pour une catégorisation essentiellement fluide. Parmi ces vagues dont nous allons brièvement restituer les lignes principales, les figures retenues relèvent chacune d'un art scénique en particulier. Cette tension vers l'exhaustivité des champs de la représentation en arts vivants et du théâtre comme lieu de réflexion de la société est un choix d'extension du champ d'étude propice à obérer toute tentation de

¹¹² Georges Duby, Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident, 5 tomes*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 1992. Outre les mouvements relatifs aux « vagues », nous pouvons noter, concernant la période grecque archaïque, les travaux pionniers de Nicole Loraux, Claude Calame, Violaine Sébillotte Cuchet, Claudine Leduc, Ana Iriarte, Françoise Frontisi-Ducroux, et la revue « Eugesta » sur le genre dans l'antiquité de l'Université Lille 3.

¹¹³ Bibia Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires*, 2017/2018, consulté le 4 mars 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3787>.

¹¹⁴ Christine Bard et Sylvie Chaperon, *Dictionnaire des féministes : France, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017 ; cité par Bibia Pavard, « Faire naître et mourir les vagues », art. cité.

généralisation. En outre, le caractère explosif du « Bouquet Belle Époque » correspond à la multiplicité des sources relatives, tout d'un coup, à des figures d'actrice ; à une réalité de l'historiographie aujourd'hui et de l'imaginaire collectif.

2. 1. Sappho, un chiffre archaïque

Tributaire sans doute de l'insularité dans laquelle sont tenues les études des langues et civilisations gréco-latines, la figure de Sappho est absolument absente du champ même des études théâtrales. La retenir, c'est s'exposer à de multiples difficultés : la pauvreté des traces qui nous sont parvenues signées du nom de Sappho, la pauvreté encore des documents et des études concernant la situation particulière de l'île de Lesbos d'où elle était originaire et où elle officia, le caractère « colonial » des empires d'Athènes et d'Homère dans la civilisation et la culture occidentales, quand Homère était considéré comme l'égal de Sappho par les contemporains¹¹⁵. On ne sait pas mieux, du reste, ce qu'il en était de la citoyenneté féminine, et quand l'historienne Violaine Sébillotte Cuchet suggère de « faire dialoguer les deux courants historiographiques : celui des femmes et celui du politique », car « réintroduire les citoyennes dans la cité a un enjeu : la reconfiguration de notre propre conception de la communauté politique¹¹⁶ », il est fort tentant de postuler une réciproque concernant l'introduction de Sappho dans le champ des études théâtrales. Cela nous permet en effet, avec ce que l'on sait concernant sa place et sa fonction dans la société grecque archaïque de Mytilène sur l'île de Lesbos¹¹⁷, société patriarcale dans laquelle les femmes sont assignées à des places, des rôles et des fonctions précises que Sappho, en tant qu'aristocrate, poète et pédagogue, excède, de poser un autre point de regard sur l'art scénique qui intègre et fasse feu de sa partialité.

Dès l'antiquité, les historiens créent une figure de Janus, deux Sappho, l'une poétesse, l'autre courtisane, afin de préserver la poétesse de l'amante¹¹⁸. Les études de François Lasserre et Claude Calame notamment, établissent que Sappho était chanteuse et directrice de chœur au VII^e-VI^e siècle avant notre ère. Son œuvre est alors redevable d'une analyse ethnopoétique et le *melos*, la forme poétique dans laquelle elle excelle, à inscrire dans un contexte socioculturel et poétique précis, où l'écriture versifiée avait vocation à être chantée

¹¹⁵ Nous renvoyons aux chapitres 1 et 2.

¹¹⁶ Violaine Sébillotte Cuchet, « Ces citoyennes qui reconfigurent le politique. Trente ans de travaux sur l'Antiquité grecque », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* n°43, 2016, consulté le 05 mars 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/cli.12998>.

¹¹⁷ Geneviève Pastre, *Athènes et le « péril saphique »*, Paris, Geneviève Pastre, 1997.

¹¹⁸ Ana Iriarte, « Chanter, enchanter en Grèce ancienne », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 25, 2007, consulté le 05 mars 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/cli.2182>.

et dansée de manière rituelle¹¹⁹. Considérer ce geste à la croisée des disciplines autour de la notion pivot de performance poétique, théâtrale, socioculturelle et sexuelle¹²⁰, c'est aussi poser un précédent mythique – tenant compte de la minceur des sources et de la somme des exégèses – servant de chiffre pour une anthropologie historique de l'émancipation féminine en arts vivants.

2. 2. Bouquet Belle Époque

De l'horizon archaïque à la première vague du féminisme de la Belle Époque, l'optique reste la même mais la lumière se disperse en quatre couleurs majoritaires. Autour de 1900, les femmes sont toujours sous le coup du Code Civil napoléonien qui les place sous les tutelles d'abord paternelle puis maritale¹²¹, faisant du XIX^e siècle celui d'une formidable régression concernant les droits des femmes en France¹²². La troisième république est installée depuis 1870, coïncidant avec la défaite française face à la Prusse et inaugurant, durant les trente années qui suivent, la montée d'un esprit nationaliste qui imbibe progressivement toutes les sphères de la société et tous les domaines, de la science des races¹²³ et la physiognomonie¹²⁴ aux expositions d'êtres humains lors des Expositions Universelles de 1878, 1889 et 1900 pour la France¹²⁵. Les féminismes de cette période sont divers, principalement insérés dans une nébuleuse bourgeoise réformatrice européenne. Ils sont actifs à travers des organisations

¹¹⁹ Claude Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les parthénées d'Alcman)* [1975], Paris, Les Belles Lettres, 2019.

¹²⁰ François Lasserre, *Sapho. Une autre lecture*, Padoue, Antenore, 1989 et Claude Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, op. cit.*

¹²¹ Le Code Civil français de 1804 interdit aux femmes l'accès aux lycées, universités, de signer un contrat, gérer ses biens ; elles sont exclues de tous les droits politiques, ne peuvent travailler sans l'autorisation du père ou du mari, ne peuvent toucher elles-mêmes leurs salaires. Le mari a tout contrôle sur la correspondance et les relations, elles n'ont pas le droit de voyager à l'étranger sans autorisation, et les filles-mères et les enfants naturels n'ont aucun droit. Dans l'article 1124 Napoléon écrit : « Les personnes privées de droits juridiques sont les mineurs, les femmes mariées, les criminels et les débiles mentaux. » (Le texte est disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Code_civil_des_Fran%C3%A7ais_1804/Texte_entier.) L'incapacité civile des femmes n'est levée qu'en 1938.

¹²² Il s'agit au fond du résultat de la tenue à l'écart des femmes par les révolutionnaires. (Cf. Bernard Jolibert, « La révolution française et le droit des femmes à l'instruction. Résumé d'une désillusion », *Expression*, n°30, 2007 ; consulté le 6 mars 2020. <https://inspe.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/30/Jolibert.pdf>.)

¹²³ Georges Canguilhem, « Qu'est-ce qu'une idéologie scientifique ? », in *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie*, Paris, Vrin, 1977 ; Colette Guillaumin, *L'Idéologie raciste, genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002.

¹²⁴ Méthode fondée sur l'idée que l'observation de l'apparence physique d'une personne, et principalement les traits de son visage, peut donner un aperçu de son caractère ou de sa personnalité. Les thèses de Johann Kaspar Lavater (*L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778), trad., Paris, Depélafoi, 1820 ; *Physiognomonie* (1775-1778), *L'Âge d'homme*, 1979) et du criminologue Cesare Lombroso, portées dans son ouvrage *L'Homme criminel. Étude anthropologique et psychiatrique* [1887] sont les plus célèbres parmi ce courant.

¹²⁵ Charline Zeitoun, « À l'époque des zoos humains », in *CNRS Le journal*, 25 août 2015 ; *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'invention de l'Autre*, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2011.

traditionnelles, religieuses ou philanthropiques, pouvant mener à revendiquer le droit de vote ou l'éligibilité des femmes à certains scrutins. *Le rôle social de la femme : devoirs, droits, éducation*, écrit par Anna Lempérière en 1898¹²⁶, est emblématique de la manière dont certaines ont pu se saisir de « la question sociale » à cette époque, dans un contexte où la France se laïcise, où les femmes commencent à pouvoir accéder à des emplois qualifiés dans l'enseignement et les soins, et entrer dans les Facultés de médecine et de droit¹²⁷. Ces mouvements accompagnent une démocratisation de l'accès aux professions artistiques pour les femmes¹²⁸ et la célébration de « la Parisienne », qui surplombe l'entrée de l'Exposition Universelle de 1900.

a. *Lorenzaccio* et *Hamlet* de Sarah Bernhardt (1844-1923)

Première star sans doute au sens moderne du terme¹²⁹, Sarah Bernhardt bénéficie d'un nombre incalculable d'études¹³⁰ et de biographies¹³¹. Le geste de la grande actrice est bien pris en charge par la recherche en France, mais il faut se tourner vers la littérature universitaire anglosaxonne pour trouver des études critiques croisant l'esthétique et les *cultural studies*, précisant ses dimensions socioéconomiques voire industrielles¹³². L'inscription culturelle de Sarah Bernhardt comme actrice et femme de son temps permet d'amender le double visage de l'icône fin de siècle et de la femme publicitaire dont elle pâtit en France depuis la Belle Époque¹³³. Parmi la foule des personnages interprétés par Sarah Bernhardt, les créations de *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset et d'*Hamlet* de William Shakespeare, en 1896 et 1899-1900,

¹²⁶ Anna Lempérière, *Le rôle social de la femme : devoirs, droits, éducation*, Paris, F. Alcan, 1898.

¹²⁷ Christine Bard (dir.), *Les féministes de la première vague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Archives du féminisme », 2015.

¹²⁸ Catherine Gonnard & Élisabeth Lebovici, *Femmes/Artistes, artistes femmes, Paris, de 1800 à nos jours*, Éditions Hazan, 2007.

¹²⁹ Georges Banu, *Sarah Bernhardt : sculptures de l'éphémère, photographies de Paul Nadar*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, coll. « Mémoires photographiques », 1995.

¹³⁰ Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand, *Le sacre de l'acteur, op. cit.* ; Victoria Duckett, *Seeing Sarah Bernhardt : performance and silent film*, Urbana, Chicago, Springfield, Ohio, University of Illinois press, 2015 ; Guy Ducrey, « Sarah Bernhardt, la gloire du geste », *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2010 ; Olivier Goetz, « Le corps glorieux de Sarah Bernhardt », *Le Geste Belle Époque*, Strasbourg, ELiPhi, coll. « Travaux de littératures romanes. Arts et spectacles », 2018 ; etc.

¹³¹ Notons quelques unes des plus importantes : Ernest Pronier, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre*, Genève, A. Jullien, 1946 ; Claudette Joannis, *Sarah Bernhardt : reine de l'attitude et princesse des gestes*, Paris, Corps 16, 2001 ; Anne Delbée, *Le sourire de Sarah Bernhardt*, Paris, Librairie générale française, 2002 ; Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Biographies », 2010.

¹³² Mary Louise Roberts, *Disruptive Acts : The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2002 ; Victoria Duckett, « Localizing Sarah Bernhardt : Exploring celebrity reception in the Bill Douglas Cinema Museum », art. cité ; Victoria Duckett, « The actress manager and the movies: Resolving the Double Life of Sarah Bernhardt », art. cité.

¹³³ Marie Colombier, *Le voyage de Sarah Bernhardt en Amérique*, préface d'Arsène Houssaye, Paris, C. Marson et E. Flammarion, 1881. La liste des satires est longue...

sont originales. *Lorenzaccio* n'a jamais été monté, et *Hamlet* est joué en une traduction versifiée qui a tiré le texte anglais et baroque vers l'esthétique classique française. Il s'agit de deux rôles pour lesquels l'actrice doit se travestir, bien qu'ils n'aient pas été écrits comme des rôles travestis.

En montant ces textes, l'actrice fait un triple geste d'actrice, de metteuse en scène et de productrice, dans des théâtres dont elle a la direction – le Théâtre de la Renaissance puis le Théâtre Sarah Bernhardt, actuel Théâtre de la Ville. Ces tours de force artistiques et financiers sont payés de succès, et tiennent une place particulière dans la carrière de la star. À la croisée des siècles, des médiums et des esthétiques, ces spectacles signent l'autorité de l'actrice à différents endroits de la représentation du masculin dans nos sociétés – ces deux rôles, ses fonctions de metteuse en scène et de cheffe de troupe.

b. Le répertoire érotico-égrillard d'Yvette Guilbert (1866-1944)

Illustre dans le champ de la chanson montmartroise, Yvette Guilbert est autrice, compositrice et interprète. Elle œuvre dans les cafés-concerts de Bruxelles, Lyon et Paris, héritiers des cafés-spectacles de la Révolution et des goguettes de la Restauration, « institution d'amusement quotidien des parisiens¹³⁴ » qui connaissent leur apogée entre 1880 et 1900 et occasionnent les critiques les plus vertes à l'égard de la bourgeoisie montante et au pouvoir. La censure y est particulièrement sévère, la réglementation correspondant à la particularité de ces lieux, à la fois débit de boisson et théâtre¹³⁵, et les formes qui s'y développent relèvent de différentes scènes, du cirque à celle de la Salpêtrière¹³⁶. Creuset et vivier formel, faisant de la censure et de la moralisation des mœurs de la société de la fin du XIX^e siècle son beurre, les cafés-concerts sont des lieux de professionnalisation pour les interprètes où se croisent différents niveaux de vedettariat, relativement, en outre, à la géographie des lieux, qui s'altère en fonction du quartier, plus ou moins populaire.

La renommée d'Yvette Guilbert est aujourd'hui surtout adjointe aux différentes images qui ont été données d'elle. Elle reste dans les mémoires comme la fine diseuse aux gants noirs, immortalisée par Henri de Toulouse-Lautrec¹³⁷, liée au cabaret du Chat-Noir et à son humour

¹³⁴ Eva Kimminich, « Chansons étouffées. Recherche sur les cafés concerts au XIX^e siècle », *Politix*, vol. 4, n°14, 1991. p. 19-26. Consulté le 3 mars 2020. doi : <https://doi.org/10.3406/polix.1991.1449>.

¹³⁵ Concetta Condemi, *Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement, 1845-1914*, Paris, Édimas, 1992.

¹³⁶ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* [2001], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire Cinéma », 2013.

¹³⁷ De fait, la seule exposition monographique qui lui est consacrée est organisée en partenariat avec le Musée Toulouse-Lautrec d'Albi : *Yvette Guilbert, diseuse fin de siècle*, Musée Toulouse-Lautrec, Albi, [30 septembre-16 novembre 1994], Musées d'Aix-en-Provence, [Pavillon de Vendôme, 25 novembre 1994-29 janvier 1995],

pince-sans-rire. Or non seulement du point de vue des textes défendus que de l'esthétique de ses numéros de chant, l'actrice déploie un geste que l'on pourra qualifier de féministe, tout en s'inscrivant dans une industrie du spectacle parisien précarisant les artistes interprètes, fabriquant d'éphémères vedettes. Développant une carrière internationale, pourtant autrice de livres pertinents sur l'art du jeu, la pérennité du geste d'Yvette Guilbert joue à la marge des études théâtrales. Le situer dans ce champ c'est faire valoir les différentes dimensions relatives à l'histoire culturelle et à l'histoire des formes telles qu'elles se renégocient à la Belle Époque.

c. La pantomime de Colette (1873-1954)

Surtout célèbre comme autrice, journaliste, voire marchande de parfum¹³⁸, la carrière de mime de Colette imprime un tournant à sa trajectoire¹³⁹ et marque son geste d'écrivaine¹⁴⁰. Elle situe aussi l'actrice dans le temps long de l'histoire de l'art scénique. Aux origines de l'art de l'interprète, la pantomime est exercée en Grèce antique¹⁴¹, elle revêt « différentes expressions nationales et relève de différentes aires culturelles¹⁴² ». Elle connaît à la Belle Époque un regain d'intérêt, en relation avec l'inquiétude contemporaine portant sur les capacités du langage verbal à exprimer l'intériorité et rendre sensible l'invisible. Pour Jean Richepin, la pantomime est « l'art dramatique supérieur, absolu, débarrassé de la parole qui met des lisières au génie du comédien¹⁴³ », et Arnaud Ryckner tend à prouver qu'« au cœur de multiples pratiques spectaculaire », elle désigne « paradoxalement un certain *envers* du théâtre », contraignant « ce dernier à articuler texte et hors-texte, logique discursive et logique iconique¹⁴⁴ ». Le déplacement du théâtre du côté du non-verbal et du geste par la pantomime nous intéresse, qui établit une étrange parenté avec l'histoire des femmes, toile de fond silencieuse et agissante.

Bibliothèque nationale de France, [9 février-1er avril 1995], Albi, Musée Toulouse-Lautrec ; Aix-en-Provence, Musées d'Aix-en-Provence ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994.

¹³⁸ Gérard Bonal et Frédéric Maget (dir.), *Colette*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2011 ; Guy Ducrey et Jacques Dupont (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2018.

¹³⁹ Claude Pichois, « Introduction », Colette, *Œuvres, t. I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

¹⁴⁰ Guy Ducrey, *Tout pour les yeux*, *op. cit.*

¹⁴¹ Marie-Hélène Garelli-François, *Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain, Paris, Dudley, Peeters, coll. « Bibliothèque d'études classiques », 2007 ; Brigitte Le Guen et Silvia Milanezi (dir.) *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2013.

¹⁴² Arnaud Ryckner, « Introduction. Un art des origines », *Pantomime et théâtre du corps*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p. 9.

¹⁴³ Jean Richepin, *Braves Gens*, Paris, M. Dreyfous, 1886, p. 62 ; cité par Arnaud Ryckner, « Introduction », in *op. cit.*

¹⁴⁴ Arnaud Ryckner, « Introduction », in *op. cit.*, p. 9-10.

Reconnue comme une des plus grandes mimes de son époque¹⁴⁵, travaillant avec Georges Wague, lui-même considéré comme rénovateur de l'art mimique¹⁴⁶, Colette se distingue dans un certain nombre de pantomimes souvent réglées par son maître, partenaire et ami, en collaboration avec de nombreux metteurs en scène et compositeurs parmi lesquels Antonin Lugné Poe pour *Pan* (1906) de Charles Van Lerberghe, Francis de Croisset et Jean Nougès dans *Le Désir, la Chimère et l'Amour* (1906), Léon Lambert et Albert Chantrier pour l'éclatant succès de *La Chair* (1908). Comptons aussi la fantaisie de *La Chatte amoureuse* (1912), dont la musique est composée par Roger Guttinger, qui ravit les spectateurs de la revue *Ça grise*, au Ba-Ta-Clan. Ces quatre pantomimes, qui signent le début et la fin de sa carrière de mime, sont retenues pour leur caractère divers du point de vue des personnages interprétés par l'actrice : jeune fille ingénue découvrant puis prônant l'amour sensuel dans *Pan*, faune rusé et joué dans *Le Désir, la Chimère et l'Amour*, femme maîtresse de son désir et sauvée par la beauté de son corps dans *La Chair*, enfin chatte amoureuse dans la pièce éponyme. Le caractère initiatique¹⁴⁷ sans doute de l'expérience du jeu mimique, de la tournée en France et dans les pays francophones limitrophes, n'entame en rien le caractère professionnel et professionnalisant de cette période, ni la valeur artistique du geste mimique de Colette.

d. Isadora Duncan (1877-1927), les danses

Pionnière de la danse moderne et féministe, Isadora Duncan influença de nombreux réformateurs de l'art scénique, d'Edward Gordon Craig à Stanislavski ou Lugné Poe, et pourrait à ce titre figurer dans une histoire du théâtre, des points de vue culturel et de l'invention formelle, à une période où le corps tend à prendre de plus en plus de place dans les partis pris de recherche¹⁴⁸. Isadora Duncan est une des « grandes figures de l'émancipation des imaginaires, des corporéités, du rapport musical et des espaces construits par le ballet¹⁴⁹ »,

¹⁴⁵ Claude et Vincenette Pichois, *Album Colette*, iconographie choisie et commentée par Claude et Vincenette Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

¹⁴⁶ Tristan Rémy, *Georges Wague : le mime de la Belle époque*, Paris, Georges Girard, 1964

¹⁴⁷ Claude Pichois, « Introduction », Colette, *Œuvres*, t. 1, op. cit.

¹⁴⁸ Nous renvoyons notamment à la création de laboratoires de recherche spécifiques, comme « Le laboratoire du geste » (<http://www.laboratoiredegeste.com/>), l'Institut ACTES, de l'université Paris Sorbonne, qui « a pour thématique générale de recherche la création » (<https://institut-acte.univ-paris1.fr/>), les parutions des numéros de la revue *Études Théâtrales* n°47-48 et n°9, « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain », 2 volumes, 2010 ; n°66, « Corps parlants, corps vivants. Réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps », 2017.

¹⁴⁹ Mélanie Papin, *1968-1981 : Construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions (vol. 1)*, thèse en esthétique, science et technologie des Arts spécialité Danse, dirigée par Isabelle Launay, université Paris 8, 2017, p. 58.

croisant à l'émancipation des femmes¹⁵⁰. Son œuvre, au cœur de la modernité esthétique et de multiples influences et héritages, est absolument inscrite dans les enjeux socioculturels contemporains. Elle est ainsi étudiée au travers d'analyses mêlant l'art, l'histoire, les études de genre et la sociologie¹⁵¹. Actrice au double sens du terme, créatrice scénique et personne prenant publiquement position sur des questions d'art et d'émancipation, Isadora Duncan mêle ces deux exigences – révolution artistique et sociale – de concert, ce qu'elle défend à travers un discours d'une grande cohérence formelle et théorique. Mal reçue, souvent mal lue, son avant-gardisme est parfois résorbé dans des actes forts (la suppression du tutu et des pointes), et soumis à un « lyrisme féminin » qui la discrédite¹⁵².

Ce que nous pouvons reconstituer des danses d'Isadora Duncan résulte d'un travail de transcription des héritières de sa méthode, en premier lieu de ses filles adoptives, six anciennes élèves de l'école de Grünewald fondée en 1905 – les « Isadorables », du surnom que leur donna le critique français Fernand Divoire. Nadia Chilkovsky, qui publie un livre dans lequel elle transcrit les danses d'Isadora Duncan en labanotation¹⁵³, parle de « *recovery* » ou « reconstruction » : « quant à une authenticité absolue, les danses qu'Isadora interprétait elle-même ont péri avec le décès prématuré de leur créatrice¹⁵⁴ ». Entamé en 1962, son entreprise repose sur le travail de Julia Levien et d'Hortense Kooluris, anciennes élèves d'Irma Duncan, et sur une transmission plus directe d'Anna Duncan auprès de l'autrice. Le répertoire qu'elle met au jour ne recense en outre que les danses reprises par ses élèves, laissant à l'histoire celles que la danseuse ne transmet pas. De plus, la carrière de la danseuse étant internationale, il est difficile de savoir quelles danses étaient présentées, car les programmes sur lesquels nous pouvons mettre la main ne les mentionnent pas. Si l'on ajoute à cela l'improvisation constitutive de la danse duncanienne, le répertoire des danses d'Isadora

¹⁵⁰ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*

¹⁵¹ Jérémy Damian, *Intériorités/Sensations/Consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, thèse en sociologie, dirigée par Florent Gaudet et Vinciane Despret, université de Grenoble, 2014 ; Boivineau Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, thèse en histoire, dirigée par Christine Bard, université d'Angers, 2015.

¹⁵² Cf. Hélène Marquié, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle. Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Mémoire pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches, université Nice Sophia Antipolis, 2014, p. 37-38.

¹⁵³ Rudolf Laban est un danseur, pédagogue et théoricien de la danse qui développa une méthode de notation du mouvement dansé qui prit son nom, la « labanotation ».

¹⁵⁴ *Morceau*, sur une proposition de Loïc Touzé, conception et réalisation Latifa Laâbissi, Jennifer Lacey, Yves-Noël Genod, Loïc Touzé, création le 21 septembre 2000 au Théâtre du Vieux Saint-Étienne, Rennes ; cité par Laetitia Doat, *Voir une danse. Décrire et interpréter Isadora Duncan*, thèse en danse, Isabelle Launay (dir.), université Paris 8, 2013, p. 201.

Duncan est nécessairement parcellaire ; il n'est pas possible d'établir de liste exhaustive de ses danses¹⁵⁵.

2. 3. 1970-1980, des révolutions et *L'Alboum* de Zouc (1950-)

Suite à la révolution sexuelle de 1968 et à la libération de la parole des femmes, leur corps devient un enjeu de langage intime, politique et juridique. Entre 1970 et 1980, quelques lois émancipatrices sont passées, permettant aux femmes d'exercer une profession sans l'autorisation de leur mari (1965), autorisant la contraception (Loi Neuwirth de 1967), l'Interruption Volontaire de Grossesse (Loi Veil de 1975), reconnaissant le principe « à travail égal, salaire égal » (1972), et réintroduisant la loi du divorce par consentement mutuel (1975). L'importance accordée au corps par le féminisme de la deuxième vague rencontre les champs de la performance¹⁵⁶, de l'art plastique et du cinéma. Les créatrices revendiquent leur sexualité dans leur geste artistique, insistant sur sa dimension politique. Pour Marguerite Duras, le peu de moyens attribués aux films réalisés par des femmes en fait d'emblée des films politiques, tandis que Delphine Seyrig expliquait la nécessité pour les femmes de prendre la parole en leur nom : « Si on est féministe et qu'on est actrice, on cesse pratiquement de jouer si on ne veut accepter que des choses qui donnent des femmes une image... féministe. On cesse d'être actrice parce que cela n'existe pas. Il faut qu'on prenne nous-mêmes en charge les rôles que nous imaginons, les choses que nous savons. Il faut qu'il y ait des femmes qui se mettent à écrire, plus, et que cela vienne de nous¹⁵⁷ ».

La mesure de l'oubli dans lequel a sombré l'actrice suisse est celle de sa renommée, de 1970 aux années 1990, au théâtre, au cinéma et à la télévision. Molière du meilleur spectacle comique en 1988, Zouc invente le « Seule en scène¹⁵⁸ » dans un contexte charnière des points de vue culturel – nous sommes dans un contexte « post-révolutionnaire » – et esthétique – la création collective¹⁵⁹ et la recherche en laboratoire¹⁶⁰ –, où le théâtre réfléchit le pouvoir dans

¹⁵⁵ Nous renvoyons aux sources, plus bas.

¹⁵⁶ Fabienne Dumont, *Femmes et art dans les années 70 : « douze ans d'art contemporain » version plasticiennes : une face cachée de l'histoire de l'art, Paris, 1970-1982*, thèse de doctorat en histoire de l'art, dirigée par Laurence Bertrand Dorléac, Université de Picardie / Jules Verne, 2004.

¹⁵⁷ Delphine Seyrig, tiré de *Insoumuses, Delphine et Carole*, Callisto Mc Nulty (réal.), documentaire, Arte France, 2019, 70 minutes.

¹⁵⁸ Zouc ouvre la danse en septembre 1970 avec la première version de *L'Alboum* présentée au café-théâtre de La Vieille Grille. Elle fait figure d'initiatrice et de référence, aujourd'hui encore, pour les actrices et les acteurs qui portent un projet de solo. Lui emboîtent le pas Sylvie Joly, Muriel Robin, entre autres.

¹⁵⁹ Nous renvoyons aux expériences telle celle paradigmatique du Théâtre du Soleil, conduit par Ariane Mnouchine et organisée en Société Coopérative et Participative (SCOP) en 1964 où les droits et devoirs de chacun-e sont les mêmes.

ses applications quotidiennes¹⁶¹ ; divers angles que *L'Alboum* peut prétendre à résorber et prolonger au singulier. Dans les années 1970 les formes théâtrales sont militantes¹⁶², sous le coup de la déconstruction, regardent vers les formes codées¹⁶³, l'influence d'Artaud est vive¹⁶⁴. Le personnage n'a plus de bords bien dessinés, Bob Wilson crée *Le Regard du sourd*, le terme de théâtre d'image¹⁶⁵ fait son apparition. La forme « Seule en scène » est une émanation de ces formes d'un point de vue « mineur¹⁶⁶ », au sens deleuzien du terme, qui s'actualise dans des lieux souvent étroits, en retrait par rapport aux scènes des « grands théâtres », et dans un contexte de nécessité d'émancipation de l'art vis-à-vis de la « société du spectacle¹⁶⁷ ». C'est l'occasion de mettre en scène une multiplicité du « moi », voire de tenir à distance tout intérêt ou possibilité d'une subjectivité une et unie¹⁶⁸. Pour les femmes, il s'agit là d'un enjeu important¹⁶⁹ car faire une « archéologie de soi¹⁷⁰ », ou encore un portrait de soi par la médiation des autres, comme le fait Zouc dans son *Alboum*, permet d'arguer du fait qu'une

¹⁶⁰ Les expérimentations de l'anthropologie théâtrale vues plus haut s'amorcent dans les années 1960. Jerzy Grotowski, célèbre pour son théâtre laboratoire, a repris la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France en 1997.

¹⁶¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970 », *Études Théâtrales*, n°43, 2008.

¹⁶² Christian Biet, Olivier Neveux (dir.) *Une histoire du spectacle militant ; Théâtre et cinéma militants (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, 2007.

¹⁶³ On peut noter particulièrement le travail d'Ariane Mnouchkine, valorisé par Bernard Dort (*Théâtre en jeu, essais de critique, 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979) comme étant parvenu à mener un travail cohérent, voire continu, en marge des institutions, avec un fort propos politique dans une ligne artistique remarquable.

¹⁶⁴ Nous pouvons citer *Paradise Now* de Julian Beck et Judith Malina qui fit scandale au festival d'Avignon de 1968... alors que, selon Mel Gordon, leur lecture d'Artaud est un « contre-sens », qui permet toutefois de réintroduire son œuvre en Europe. (Mel Gordon, « Comment le Living Theatre a fait un contre-sens sur les théories d'Artaud et a réintroduit celles-ci en Europe », in *L'avant-garde américaine et l'Europe*, Théâtre/Public, n° 190, 2008.)

¹⁶⁵ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier “théâtre d'images” (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *Revue de la BNF*, n° 48, 2014, p. 24-30. Consulté le 5 février. DOI : 10.3917/rbnf.048.0024.

¹⁶⁶ « Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que “mineur” ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 33.)

¹⁶⁷ Guy Debord, *La société du spectacle* [1967], Paris, champ libre, 1971.

¹⁶⁸ On peut ici renvoyer au terme de « nouveau théâtre », utilisé en référence au « nouveau roman » dont les présupposés et les lignes de tensions sont explicitées notamment par Geneviève Serreau dans *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966. Dans l'introduction, nous pouvons lire : « Le nouveau théâtre issu des années 50 n'est pas une école, pas même un groupement. Si les dramaturges de ce temps-là se retrouvent sur certains points essentiels, c'est qu'ils en ont d'abord, chacun pour soi, isolément, éprouvé la nécessité. [...] Donner corps à nos “vérités fondamentales” et, par une innovation radicale (celle que pressentait Artaud), faire de la scène le lieu même d'un nouveau réel, aussi étranger au naturalisme qu'aux conceptions idéalistes, telle est l'originalité profonde de notre “avant-garde”, la seule démarche qui soit commune, par-delà leurs évidentes divergences, à tous les dramaturges dits de l'absurde. » (*Ibid.*, p. 6 et 10.) Il n'est peut-être pas nécessaire de préciser que Geneviève Serreau ne mentionne pas Zouc, ni aucune créatrice.

¹⁶⁹ « Dans *Le Deuxième Sexe*, pour la première fois les femmes apparaissent comme une multiplicité de sujets. Pour ce faire, Beauvoir est phénoménologue en ce qu'elle s'appuie sur les expériences faites en première personne, mais elle est une phénoménologue originale parce qu'elle multiplie les sources de récit à la première personne. » (Manon Garcia, *On ne naît pas soumise*, op. cit., p. 126.)

¹⁷⁰ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

femme est une personne historique, au double sens du terme, prise dans l'histoire de son genre, et inscrite dans l'histoire d'une intimité, présentée ici habitée par d'autres.

Absente des anthologies sur l'art de l'acteur mais présente dans le *Dictionnaire universel des créatrices*¹⁷¹, Zouc, « [d]ès 1970 [...] a inventé une nouvelle façon de faire rire, aux antipodes de la blague et de la vanne¹⁷² ». Elle émet un geste drôle et radical des points de vue de la forme et du contenu, ayant à voir aussi bien avec la déconstruction de la subjectivité surréaliste incarnée par une Claude Cahun ou avec l'esthétique du « white cube¹⁷³ », dont la tâche est de créer un environnement neutre pour la projection d'un imaginaire, investissant un espace de jouissance mental¹⁷⁴ et physique. Ce spectacle, que l'on peut aborder par le prisme du jeu, de l'écriture, de la mise en scène, mais aussi d'un point de vue anthropologique, sociologique ou encore psychanalytique, est marqué par la violence de sa réception. Cela peut expliquer pour une part le malaise à son abord, qui ouvre pourtant de larges pistes de réflexions sur ce qu'est un acte de création.

2. 4. 2000 : les « post- », *L'Année de Richard*, Angélica Liddell

Les féminismes de la troisième vague s'inscrivent dans la continuité de la précédente¹⁷⁵, se caractérisant toutefois par une forte intersectionnalité¹⁷⁶. Il est insisté sur l'importance d'inclure dans le féminisme les différentes classes et races¹⁷⁷, afin d'avoir un réel impact politique, culturel et social, tout en interrogeant la notion de révolution¹⁷⁸. C'est d'un intense

¹⁷¹ Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber (dir.), *Le dictionnaire universel des créatrices*, lettrines dessinées par Sonia Rykiel, Paris, Des femmes, 2013.

¹⁷² Jean-Michel Ribes, *Le Rire de résistance*, Beaux-Arts, 2007, p. 319.

¹⁷³ Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [1976], Zurich, JRP Ringier, 2008 ; cité par Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation*, op. cit., p. 50.

¹⁷⁴ Thomas McEvelley, « Introduction », in Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* [1976], Santa Monica et San Francisco, The Lapis Press, 1986, p. 36-37 ; in *ibid.*

¹⁷⁵ Diane Lamoureux, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du genre*, HS n°1, 2006, p. 57-74. Consulté le 5 mars 2020. <https://doi.org/10.3917/cdge.hs01.0057>.

¹⁷⁶ L'intersectionnalité est une notion employée en sociologie et en réflexion politique, qui désigne la situation de personnes subissant simultanément plusieurs formes de stratification, domination ou de discrimination dans une société. Le terme a été proposé par l'universitaire afroféministe américaine Kimberlé Crenshaw en 1989 pour parler spécifiquement de l'intersection entre le sexisme et le racisme subi par les femmes afro-américaines, les conséquences en matière de pouvoir, et expliquer pourquoi ces femmes n'étaient pas prises en compte dans les discours féministes de l'époque. Le sens du terme a depuis été élargi, dans les années 2010, avec la montée du « cybermilitantisme » et englobe désormais toutes les formes de discriminations qui peuvent s'entrecroiser. On y trouve donc le genre, la race, le handicap, la classe ou la sexualité. (Cf. Kimberlé Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989 ; Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, n° 225, 2009, p. 70-88.)

¹⁷⁷ Nancy Fraser, *Le féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Estelle Ferrarese, Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2012.

¹⁷⁸ Eva von Redecker, « Stratégie féministe et révolution », traduit de l'allemand par Jacqueline Heinen et Roland Pfefferkorn, *Cahiers du Genre*, n°56, 2014, p. 139-160. Consulté le 4 mars 2020. <https://doi.org/10.3917/cdge.056.0139>.

travail de nomination et circonscription des situations de soumission dont il s'agit, tout autant que de penser les « interstices » de renversement¹⁷⁹ du patriarcat en tant que force et culture hégémonique¹⁸⁰. Si les philosophies de la déconstruction ont tendu à « récupérer » le « féminin » comme « métaphore de lecture et comme topographie de l'écriture, pour faire face à l'effondrement de la métaphore paternelle¹⁸¹ », tout en laissant de côté les femmes réelles et l'infériorisation systémique dans laquelle elles sont toujours tenues, la déconstruction doit être factrice d'*empowerment*¹⁸². Le développement du cyberféminisme¹⁸³, les valorisations des notions de fluidité, d'hybridité et de performativité ont des échos non seulement du point de vue du genre¹⁸⁴ mais aussi dans la création¹⁸⁵.

Actrice, autrice, metteuse en scène et codirectrice de la compagnie Atra Bilis, Angélica Liddell est une figure importante de la scène artistique européenne contemporaine. Évoluant d'abord au travers de réseaux de création, de production et de diffusion « alternatifs¹⁸⁶ » espagnols, Angélica Liddell fait une entrée fracassante sur la scène européenne lors du Festival d'Avignon de 2010, alors qu'elle présente *L'Année de Richard* (créé en 2005) et *La Maison de la force*¹⁸⁷. Ce dernier spectacle surtout retient l'attention, laissant dans l'ombre ce

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Carol Gilligan et Naomi Snider, *Pourquoi le patriarcat*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cécile Roche, revue par Vanessa Nurock, Paris, Climats, 2019.

¹⁸¹ Alice Jardine, *Gynésis : configurations de la femme et de la modernité*, traduit de l'anglais par Patricia Baudoin, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1991, p. 34 ; cité par Denisa-Adriana Oprea, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, n°2, 2008, p. 5-28. Consulté le 4 mars 2020. DOI : <https://doi.org/10.7202/029439ar>.

¹⁸² Marie-Hélène Bacqué et Carole Biewener, « L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ? », *Idées économiques et sociales*, n°173, 2013, p. 25-32. Consulté le 5 mars 2020. <https://doi.org/10.3917/idee.173.0025>.

¹⁸³ Dale Spender, *Nattering on the Net: Women, Power and Cyberspace*, Spinifex Press, 1995 ; Radhika Gajjala, Yeon Ju Oh, *Cyberfeminism 2.0*, Peter Lang Publishing Inc, 2012 ; Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, *op.cit.*

¹⁸⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.* et *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle ; postface traduite par Joëlle Marelli, Paris, Amsterdam, 2016. Marie-Claude Garneau, « La conférence-performance féministe pour réfléchir à la fluidité des identités. Remise en question de la normativité des sujets dans le théâtre québécois », *Nouvelles pratiques sociales*, n°1, 2016, p. 288-302. Consulté le 4 mars 2020. DOI : <https://doi.org/10.7202/1039186ar>.

¹⁸⁵ Muriel Adrien, Marie Bouchet, Nathalie Vincent-Arnaud, « Horizons intersémiotiques, interroger l'hybridité des arts », *Fabula / Les colloques, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité*, page consultée le 06 mars 2020 ; URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3822.php> ; Manon Haase. *Envers une dramaturgie visuelle: l'hybridation des arts du spectacle et des arts plastiques*, mémoire de recherche en art et histoire de l'art dirigé par Jacinto Lageira et Agnès Lontrade, 2015. Voir aussi les projets de recherche soutenus par le LABEX Arts H2H, notamment le colloque international : Giulia Filacapanà et Erica Magris (org.) « Masques technologiques : altérités hybrides de la scène contemporaine », 14-15 décembre 2017. <http://www.labex-arts-h2h.fr/masques-technologiques-alterites.html>.

¹⁸⁶ Béatrice Bottin, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique*, n°114, 2012, consulté le 3 mars 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2163>.

¹⁸⁷ Il s'agissait de la 64^{ème} édition du festival, dirigée par Hortense Archambault et Vincent Baudriller. Dans une vidéo de présentation du spectacle, l'actrice explique comment le spectacle fut sélectionné, pour accompagner *La Maison de la force*, et alors qu'elle n'avait pas prévu de le rejouer. (<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/El-ano-de-Ricardo/>.)

qui peut être conçu comme son négatif, *L'Année de Richard*, réécriture de *Richard III* de Shakespeare, qui n'a pas fait l'objet d'un intérêt particulier à l'Université. Une nouvelle génération de chercheurs et chercheuses s'intéresse certes au travail de Liddell, mais dirigent leur attention en majorité sur les questions de la représentation de la féminité et de la souffrance, quand le propos de *L'Année de Richard* est plus immédiatement politique, et requiert d'être observé à l'aune de la performance, du théâtre et de la philosophie¹⁸⁸.

L'Année de Richard s'inscrit au premier chef dans cette ère des « post- », où l'on veille à la production d'une « éthique de l'hétérogénéité et d'une idéologie de l'individualisme¹⁸⁹ ». Dans ce spectacle, l'actrice interprète un homme sans masquer son auctorialité, dans une esthétique relevant sans doute du « théâtre postdramatique » théorisé par Hans-Thies Lehmann¹⁹⁰, bien que ce dernier ne mentionne pas son travail, focalisé sur la scène française. L'actrice y campe un personnage hybride, à mi-chemin entre son *ethos* d'autrice et celui du personnage qu'elle imagine en écho à celui de Shakespeare. Son geste se pose comme une vaste méditation sur les effets du pouvoir sur les corps. Il se situe sur la ligne de faille entre la sexuation et sa symbolisation patriarcale, interrogeant les pouvoirs de la fiction dans la déconstruction des normes, d'autant mieux intériorisées qu'elles s'agrippent aux blessures intimes, prétendant les compenser. À cet endroit particulier s'articulent les valeurs du masculin et du féminin dans *L'Année de Richard*, où l'humour et la dilatation temporelle sont autant de solutions, ni miracles ni pérennes mais proprement théâtrales, qui présentent ce qui peut nous faire tenir ensemble.

Il s'agit, par ce corpus étendu géographiquement et temporellement, de proposer un « autre versant » de la théâtrologie classique, et cela doublement : des femmes plutôt que des hommes, des actrices plutôt que des auteurs ou des metteurs en scène. Le premier point touche une généralité en ce qui concerne l'établissement d'un savoir universitaire tant il est vrai que l'université fut fondée à l'exclusion des femmes¹⁹¹. Concernant ce second point, il va

¹⁸⁸ Emmanuelle Garnier, « *El año de Ricardo* de Angélica Liddell : de la scène au texte, essai de “logocentrisme à l'envers” », in Carole Egger, Isabelle Reck et Edgard Weber (dir.), *Textes dramatiques d'Orient et d'Occident : 1968-2008*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « HamARTia : études », 2012.

¹⁸⁹ Denisa-Adriana Oprea, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », art. cité. Voir aussi Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, coll. « Nouveau collège de philosophie », 2004.

¹⁹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique* [1999], traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, l'Arche, 2002. Nous soulignons cette affiliation possible notamment parce que Muriel Plana, dans son livre *Théâtre et féminin (op. cit.)*, voit dans les caractéristiques du théâtre postdramatique les traits du féminin. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

¹⁹¹ Régine Pernoud, *Histoire et lumière*, Paris, Cerf, 1998 ; Natalia Tikhonov Sigrist, « Les femmes et l'université en France, 1860-1914 », *Histoire de l'éducation* n°122, 2009, consulté le 06 mars 2020. DOI :

s'agir de voir en quoi certes ces femmes ont été reconnues comme actrices, mais aussi comment leurs gestes ont été largement favorisés et soutenus par des activités d'écriture, de mise en scène et de production passées sous silence par l'histoire du théâtre. À cela il y a diverses raisons. Le fait qu'elles s'inscrivent dans des spectacles « grand public » ne bénéficiant pas de l'*a priori* bienveillant et souvent complaisant réservé aux « avant-gardes » (elles-mêmes souvent caractérisées par des sujets masculins et à commencer par l'expression, qui provient du vocabulaire militaire) ; qu'elles s'inscrivent, à l'inverse, dans des formes mineures dont se sont particulièrement saisies les femmes et sur lesquelles s'est peu penchée l'histoire du théâtre ; qu'elles traversent les frontières instituées entre les arts et présentent ainsi des difficultés quant à la ressaisie de leur geste.

Choisir des actrices c'est prendre à bras le corps l'art de celles qui *font* l'art vivant ; choisir des actrices provenant de scènes et d'horizons différents c'est affirmer le caractère partiel de la connaissance universitaire et son objectivité « située », pour emprunter le vocabulaire de Donna Haraway¹⁹². L'enjeu de ce corpus est de ne pas reproduire les impensés de l'historiographie théâtrale, et de prendre acte des polarités particulières de la recherche féministe. Contextualiser les gestes permet de faire apparaître le long chemin de la liberté des femmes vers l'égalité¹⁹³ et le mouvement de l'émancipation comme réciprocité d'une subjectivité aux formes de l'art qu'elle donne à apprécier.

Il y a en premier lieu cette « antiquité » mythologique qui sert parfois de justification à un argument scientifique. Or l'antiquité grecque correspond à une période et à un lieu très particuliers, les débuts de la démocratie athénienne au V^e siècle avant notre ère, et il est fait d'Homère, qui n'y vécut pas, le père et la mère (écoutons le mot) de la civilisation occidentale¹⁹⁴. À cette collusion étrange d'un fantôme ou d'une multitude¹⁹⁵ et d'une cité

<https://doi.org/10.4000/histoire-education.1940>. Dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf narre la manière dont en tant que femme, et bien que célèbre, elle ne peut pénétrer dans la bibliothèque d'Oxbridge (contraction d'Oxford et Cambridge) « qu'accompagné[e] d'un professeur de l'université, ou pourvu[e] d'une lettre de recommandation ». (Virginia Woolf, *Une chambre à soi* [1929], traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, coll. « 10/18 », 1992, p. 13.)

¹⁹² Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg*, *op. cit.*, p. 113. (« Nous ne voulons pas représenter le monde avec une théorie pour qui les pouvoirs sont innocents, où le langage et les corps échouent dans la béatitude d'une symbiose organique. Nous ne voulons pas plus théoriser le monde, et encore moins y agir, en termes de Systèmes Globaux, mais nous avons vraiment besoin d'un réseau de connexions à l'échelle planétaire, où s'exerce la capacité de traduire partiellement des savoirs entre des communautés très différentes – et au pouvoir différent. Nous avons besoin du pouvoir des théories critiques modernes sur la façon dont les significations et les corps sont fabriqués, non pas pour dénier significations et corps, mais pour vivre dans des significations et des corps qui aient un chance dans l'avenir. »)

¹⁹³ Éva Illouz, *La fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 2020.

¹⁹⁴ On relève depuis plus d'un siècle des thèses postulant que l'auteur de l'*Odyssée* est une autrice : Samuel Butler, *The Authoress of the Odyssey* 1897 ; Raymond Ruyer, *Homère au féminin* ou *La jeune femme auteur de l'Odyssée* Paris, Copernic, 1977 ; Andrew Dalby, *Rediscovering Homer*, W. W. Norton, 2006.)

réelle dont la particularité fut de limiter drastiquement les libertés des femmes¹⁹⁶, il est avancé la figure bien réelle de Sappho, pour laquelle nous avons certes peu de traces mais dont nous pouvons toutefois situer un geste poétique et une fonction civique et civilisationnelle, à la marge de la Méditerranée hégémonique.

Autour de 1900 explosent les luttes féministes et leur visibilité. L'accélération technique, l'invention et la commercialisation de la photographie puis du cinéma, déploient le panel des sources possibles pour aborder les spécificités des arts scéniques en avançant des images dans l'histoire, accessibles au plus grand nombre. Des dernières décennies du XIX^e siècle les histoires de la littérature, des sciences et du théâtre retiennent des figures uniment masculines, des poètes aux peintres ou aux théoriciens biologistes ou psychologues aux concepteurs de la mise en scène comme art digne d'auctorialité au singulier. Au florilège Craig, Antoine, Copeau ou Appia, on avance Bernhardt, Duncan, Guilbert et Colette, qui œuvrèrent entre différents champs, symbolisant chacune la mobilité et la fusion des arts propres à leurs temps.

Quant aux époques qui nous sont plus contemporaines, nous en avons retenu des figures liminaires, du point de vue des formes et des propos qu'elles tiennent. Les années 1970-1980, souvent focalisées sur la question du collectif et de l'enjeu politique du théâtre dans la cité, sont abordées en pointant l'émergence du Seule en scène et en observant la manière dont le politique n'est pas concevable hors des effets qu'il a sur les corps, en premier lieu le corps de l'actrice. Les années 2000, qui voient certes émerger la question des femmes dans le champ de la recherche universitaire de manière de plus en plus décomplexée, sont abordées par un spectacle qui interroge la domination comme besoin fiché au plus profond des corps et des psychés.

Cet autre versant de la culture hégémonique, pour reprendre l'image topologique, n'a d'intérêt qu'à prolonger le double déplacement de départ – du côté des femmes, du côté des interprètes. Ainsi les spectacles choisis opèrent-ils tous un décalage par rapport aux personnages attendus – non pas « en général », mais de manière particulière à chaque époque. Sarah Bernhardt et Angélica Liddell, chacune admirée pour la puissance de leur interprétation de la féminité – versant sublime pour l'actrice de la Belle Époque, versant tragique pour l'actrice espagnole –, interprètent des personnages masculins au, ou en quête de pouvoir ;

¹⁹⁵ Adam Parry (éd.), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford University Press, 1971 ; Martin L. West, *Studies in the text and transmission of the Iliad*, München, K.G. Saur, 2001 ; Gregory Nagy, *Homer's Text And Language*, University of Illinois Press, 2004.

¹⁹⁶ Sandra Boehringer et Violaine Sebillotte (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthode et documents*, Paris, Armand Colin, 2011 ; « Des femmes en action. L'individu et la fonction en Grèce ancienne », *Mètis*, H.S., 2013 ; Violaine Sebillotte, « Régimes de genre et Antiquité grecque classique », *Annales*, n°3, 2012, p. 573-603.

Isadora Duncan fait événement en s'émancipant des rôles attendus de la danseuse et invente un style à l'instar de Zouc et Yvette Guilbert sur les scènes de théâtre mineurs, tandis que Colette circule entre des personnages hybrides, entre représentations de l'humanité et de l'animalité non pas tant effrayantes et dramatiques que joyeuses et ludiques.

Pour l'art de l'interprète, qui concerne le second décalage de ce corpus, il a été fait le choix d'un rapport médié aux œuvres. Des spectacles du corpus, aucun n'a été vu au moment « t » de la présentation publique, quand bien même cela aurait pu être le cas pour *L'Année de Richard*. Ce choix permet de présenter une relative homogénéité quant à leur abord et une interrogation sur la médiation en tant que telle. D'une part, la médiation qualifie le rapport de la société aux femmes et *a fortiori* aux actrices, conditionnant leurs représentations, ce qui permet de les comparer entre elles dans l'espace et le temps. D'autre part, elle légitime de faire advenir, de Zouc à Sappho et de Liddell à Colette ou de Guilbert à Duncan, et de Bernhardt à Liddell des traversées, des circulations voire des microclimats, émancipés d'une conception linéaire et progressive du temps, elle-même tributaire d'un schème de représentations patriarcal. Cette distance posée en préalable, qui prend acte de la médiation comme principal trait de notre rapport aux œuvres et au réel, constitue *in fine* le corpus comme corpus, entretient un rapport particulier aux sources.

3. Sources

La diversité des fonds, les lacunes, l'importance des exégèses, les manques qui unifient aussi le corpus permettent de décomposer deux types de sources, directes et indirectes.

3. 1. Sources directes

Émanant des actrices elles-mêmes, elles constituent à ce titre notre première base de travail. Évidemment problématique en art vivant, ce sont d'abord des textes de diverses natures. Poétique et littéraire, concernant les vers retrouvés et signés du nom de Sappho, *La Vagabonde* (1910), *L'Envers du music-hall* (1913), *Le Pur et l'impur* (1941) de Colette, les chansons d'Yvette Guilbert et celle des auteurs qu'elle interprète, les textes des sketches de Zouc parus chez Balland¹⁹⁷, le texte de *L'Année de Richard*¹⁹⁸ et *Via Lucis*¹⁹⁹ d'Angélica Liddell. Théoriques, voire poético-théoriques avec les conférences et textes d'Isadora

¹⁹⁷ Zouc, Paris, Balland, 1977.

¹⁹⁸ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

¹⁹⁹ Angélica Liddell, *Via Lucis*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, les Solitaires intempestif, Madrid, Continta me tienes, 2015.

Duncan²⁰⁰, *L'Art du théâtre* de Sarah Bernhardt, *L'Art de chanter une chanson* d'Yvette Guilbert. Autobiographiques, avec *Ma double vie* de Sarah Bernhardt, *Ma vie*, d'Isadora Duncan, *La chanson de ma vie*, d'Yvette Guilbert. Épistolaires, avec la correspondance de Colette²⁰¹ et d'Isadora Duncan notamment avec Edward Gordon Craig²⁰². Ce sont, pour Zouc et Angélica Liddell, des captations des spectacles, mais aussi les entretiens textuels et audiovisuels. Esthétique, historique et anthropologique, notre démarche ne consiste pas à mettre au jour de nouvelles sources bien que cela fut le cas pour Zouc, issues principalement de la Radio Télévision Suisse qui a extrait, à notre demande, de ses archives, nombre d'émissions radiophoniques et télévisuelles dans lesquelles parut l'actrice²⁰³.

3. 2. Sources indirectes

Elles sont de deux sortes, iconographiques et textuelles, et se déploient sur différents médiums.

L'iconographie est abondante à la Belle Époque où l'appareil photographique s'est bien installé dans la société. Publicitaire pour les actrices mais aussi pour les commerçants qui profitent de la célébrité des vedettes et de la baisse du coût technique pour distribuer des images des stars comme marque de fidélité, les représentations des actrices de la Belle Époque ne manquent pas²⁰⁴. Ces prises de vue qui ne sont le plus souvent pas leur fait mais celui d'une main masculine, sont de deux types, pour ce qui retiendra notre attention, et bien que ces qualifications tendent à se recouper : publicitaires, ayant trait à la communication d'un événement spectaculaire théâtral ou cinématographique ; documentaires, si l'on pense par exemple aux Albums Reutlinger frères et fils²⁰⁵ qui photographient, entre 1875 et 1917, les vedettes féminines du théâtre, du music-hall et de la danse dans des poses paradigmatiques. Ce sont aussi les artistes plastiques comme Henri de Toulouse-Lautrec pour Yvette Guilbert, Antoine Bourdelle, Auguste Rodin, Jules Grandjouan, Eugène Carrière et d'autres pour

²⁰⁰ Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans, suivis de « Regards sur Isadora Duncan » par Élie Faure, Colette et André Levinson, préface de Yannick Ripa, Bruxelles, Complexe, coll. « Territoires de la danse », 2003.

²⁰¹ Colette, *Lettres à ses pairs*, texte établi et annoté par Claude Pichois et Roberte Forbin, Paris, Flammarion, 1973 ; *Lettres à Hélène Picard, à Marguerite Moreno, au petit corsaire*, texte établi et annoté par Claude Pichois et Roberte Forbin, préfacé par Maurice Goudekot, Paris, Flammarion, 1988.

²⁰² Isadora Duncan and Gordon Craig, «*Your Isadora* » : *the love story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, edited with a connecting text by Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974.

²⁰³ Radio Télévision Suisse (RTS), livraison de 16 documents utilisables strictement dans le cas de la recherche universitaire, sur serveur FTP RTS, format MP4 (voir bibliographie).

²⁰⁴ Campos Rémy, Poidevin Aurélien, *La scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'œil d'or, 2011.

²⁰⁵ Charles Reutlinger (1816-1888) s'installe en 1850 à Paris et fonde un atelier spécialité dans le portrait de personnalités, notamment des actrices et demi-mondaines. Il confie en 1880 le studio à son frère Émile Reutlinger, et en 1893 c'est le fils du premier, Léopold-Émile Reutlinger (1863-1937), qui reprend l'entreprise. Parmi ses modèles, Mata-Hari, Cléo de Mérode, Liane de Pougy, La Belle Otero, Colette, Sarah Bernhardt, etc.

Isadora Duncan, Georges Clairin pour Sarah Bernhardt, qui vont nous permettre d'étudier les représentations des actrices autour de 1900. Pour Zouc et Angélica Liddell, la photographie ne tient pas la même place. Pour l'actrice suisse, quelques personnages de son *Alboum* sont ressaisis dans un livre, tandis que les croquis de scène de son ami et metteur en scène Roger Montandon peuvent les compléter. Dans *Via lucis*, Angélica Liddell se met elle-même en scène dans des poses photographiques suggestives, sans référer directement au spectacle que nous étudions. Pour ces deux derniers spectacles, l'« iconographie » pourra aussi consister en « captures d'écran » de notre fait.

Concernant la presse, principal vecteur de communication à la Belle Époque, relatant finement les spectacles mais aussi les entreprises théâtrales des actrices, lieu de confrontation des points de vue, c'est aussi un organe où des hommes en majorité prennent la plume. Des artistes, poètes comme Jean Lorrain, compositeurs et musicien pour Reynaldo Hahn, déploient dans l'écriture des images et des analogies nous permettant de préciser l'idée que nous pouvons nous faire du jeu de Sarah Bernhardt, comme Georges Barbier s'adressant poétiquement à Robert de Montesquiou pour décrire le jeu de Colette. Des années 1970 à nos jours, l'équilibre des genres tend à se rétablir dans la presse et les productions critiques. Le peintre Roger Montandon écrit magnifiquement au sujet de Zouc, offrant un retour et une documentation précieuse sur le processus créatif de *L'Alboum*. Du fait de la diversification des canaux de communication et de diffusion de l'offre spectaculaire, les analyses prennent des formes variables, adaptées à la ligne éditoriale du journal (papier ou en ligne) ou du format critique (radio, télévision, blog).

Médiatisée par le traitement des sources, l'étendue historique, conceptuelle et disciplinaire du corpus est abordée par le prisme du genre qui fournit en ce sens une architecture à la pensée de l'émancipation dans et par les arts vivants.

4. Hypothèses de recherche

La disparité des sources est liée à l'histoire du théâtre telle qu'elle existe. C'est d'un certain rapport à la mémoire du théâtre dont il est question, mémoire qui doit composer avec la mesure de l'oubli ou du silence dans lequel sont tenus certains gestes de femmes²⁰⁶. Le présupposé de la recherche est de dire qu'en refusant de faire figurer de plain pied les actrices dans l'histoire de l'art du théâtre, l'historiographie s'est aveuglée sur ce qui constitue pourtant son objet : réfléchir sur la notion de représentation. Or à ce titre il est certain à notre sens que l'art des actrices procure un angle de prédilection. Nous défendons l'hypothèse que laisser

²⁰⁶ Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

dans l'ombre des gestes des actrices configure un paysage partiel pour la discipline²⁰⁷. Ne pas faire des actrices des artistes, ne pas *voir* leur art parce qu'elles sont des femmes et que leur art ne laisse point de trace fut sans doute aliénant pour la discipline théâtrologique elle-même.

Une première hypothèse est en effet de dire que considérer le geste d'une femme comme entier et digne, et l'art de l'interprétation comme un art, se heurte à plusieurs confusions dans l'ordre des représentations, que l'on peut distinguer en recourant à l'opposition marxiste de travail productif et reproductif. D'une part, l'actrice comme la femme (entendu en son sens patriarcal) ont une fonction reproductrice : en tant qu'artiste, l'actrice reproduit les formes d'une civilisation dans un art dont la répétition est un trait majeur, la femme a pour fonction de pérenniser un ordre sociopolitique fondé sur l'invisibilisation de ses gestes réels²⁰⁸. D'autre part, le point commun de l'art et des femmes est celui de donner la vie. S'il est vrai que l'art donne vie à un peuple, unifie une culture et que les femmes ont physiquement cette capacité, les actrices ont ce pouvoir étourdissant de donner vie au second degré. En outre, l'art du théâtre est inscrit dans l'histoire comme co-naissant avec la démocratie athénienne, et la performance théâtrale est aujourd'hui avancée comme étant « derrière » les peintures murales laissées par nos ancêtres dans les grottes. La recherche universitaire cherche des naissances, recule dans le temps en quête d'origine, prisonnière du mythe de l'unicité et de la pureté originaire. Cela lui permet de légitimer son détournement des gestes artistiques réels des femmes dans l'art scénique, et ici des actrices. C'est ainsi que l'on peut comprendre le « battage » médiatique produit autour d'elles. Elles sont montées en neige pour que l'on s'aveugle mieux sur ce qu'elles font, ce à quoi elles se sont heurtées. À ce titre la recherche universitaire, dont l'ambition est de tendre vers une forme de vérité, se doit d'être méfiante à l'égard des leurres qu'elle continue à produire. Un des objectifs de la thèse est de dissiper le nuage pour voir de quoi est faite la lumière véritable des actrices, émancipée du crépitement aveuglant.

Une deuxième hypothèse de recherche est effectivement de dire qu'en dépit du nombre des images et des sources, nous savons encore peu de choses concernant le caractère réel des gestes des actrices. Ces actrices sont des « stars », des étoiles dont la lumière ne cesse de nous parvenir, mais que nous ne savons pas recevoir de manière juste – comme si la lumière

²⁰⁷ Nous renvoyons aux travaux de Raphaëlle Doyon sur « la constitution d'un patrimoine théâtral » à partir de l'exemple de Suzanne Bing (« Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau : enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral », in Jean-Philippe Garric (dir.), *La Construction des patrimoines en question*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, p. 9-42.)

²⁰⁸ Que l'on fasse référence à la note précédente, ou encore aux débats menés par les féministes d'obédience matérialiste qui dès les années 1970 cherchaient à valoriser par un salaire le travail domestique. Voir Sylvia Federici, « Introduction », *Le capitalisme patriarcal*, op. cit., p. 10.

tombait toujours au mauvais endroit du fait d'une mauvaise disposition des caches sur les projecteurs. L'hypothèse est qu'il est impossible d'étudier l'émancipation de gestes sans prendre acte de l'emprise qu'ils exercent dans l'espace et le temps, ici en particulier dans le champ de la recherche en études théâtrales. Pour y mieux voir, nous avançons qu'il importe de changer de focale, et d'élire, en lieu et place d'Homère comme père et mère (écoutons le mot) de nos civilisations patriarcales, les chants versifiés de Sappho, qui ont pour particularité non pas de chanter des aventures belliqueuses sur le pourtour de la Méditerranée, mais les mésaventures du désir et de l'amour. Moins d'*epos*, ici, que de *melos*, donc, à même de nous aider à cheminer à travers les différents spectacles du corpus.

La figure de Sappho, qui procure une possible autre origine à celle largement mythifiée d'Homère, complète les six autres femmes de notre corpus pour dessiner une constellation à sept branches, c'est-à-dire ouvrir sur la profondeur gnosique du chiffre sept dont la symbolique se retrouve dans de nombreuses civilisations, par delà les interprétations. L'enjeu, à s'aventurer dans une danse des sept voiles, n'est pas seulement de procéder à une opération de dévoilement – que pourrait-on trouver « sous » les rôles, les gestes, les représentations ? – mais de montrer qu'il est possible d'ouvrir une conception de l'art du théâtre émancipée du rapport à ce qui constitue la prérogative, dans notre civilisation, du masculin – le texte, l'auctorialité unique, le déni du trouble, etc. Changer de référent c'est nécessairement faire bouger les cartes, et ce corpus a vocation à constituer un corps stellaire à sept branches portant un nouvel éclairage sur l'histoire de l'art. Comme on parle d'une histoire refoulée qui, mise au et à jour, instruit différemment le réel, la configuration cosmique de ce corpus d'actrices dont la plupart ont disparu entend faire retour sur le théâtre pour interroger, dans cet art qui a partie liée à la représentation vivante des morts, la suspension de sa sacralité corrélative à la haute technicité de nos sociétés depuis la fin du XIX^e siècle²⁰⁹.

Enfin, mettre les actrices à l'écart c'est minimiser leurs expériences de sujet sexué dans l'histoire et la particularité de leurs savoirs d'interprètes. Ce sont non seulement d'immenses territoires du dire – le fond – qu'il s'agit d'apprendre à reconnaître mais aussi des liens qui s'inaugurent entre eux, les rythmes des émotions et passages d'une idée à l'autre, sous-tendus par tel ou tel affect – la forme. C'est toute une conception de la relation de l'art au(x) monde(s), une circulation du sensible et du désir à quoi l'on ne sait pas encore se rendre disponible et qu'il faut (ré)apprendre à voir. Pour cela sans doute il faut aussi et en même

²⁰⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [1936], traduit de l'allemand par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013.

temps désapprendre – se défaire des idées reçues sur les choses, leur circonscription et leurs manières d'agir.

5. *Ethos* de la recherche

Rendre pertinente la question de l'émancipation requiert, méthodologiquement, de mettre en évidence les mécanismes d'aliénation. L'émancipation est l'acte qui consiste à se soustraire à la « mancipation » d'un autre, c'est-à-dire à la main qui est posée sur soi. En tant que telle elle est un processus, mais pour la saisir il faut en faire des « clichés », aux sens photographique et cinématographique du terme : décomposer le mouvement. Or choisir des actrices ayant marqué l'histoire de l'art et au sujet desquelles à bien des égards sous les clichés nous croulons, c'est prendre le risque d'invisibiliser les phénomènes d'interdiction qui portent sur les femmes et le féminin en général. Nous anticipons ce risque en recourant à un important travail d'historicisation des termes et de contextualisation des gestes. Le genre comme « catégorie utile d'analyse historique²¹⁰ » articule dans la thèse la philosophie de l'émancipation au geste artistique, et tend à faire de l'art de la scène un point de vue intéressant sur l'émancipation féminine.

Les flexions de genre du terme « féminin », « féminine » et « féminité », sont fort malaisées à définir *a priori*. Nous proposons d'envisager ces termes comme signifiants dans le cadre d'une opposition et d'une complémentarité du féminin et du masculin, principielles pour de nombreuses civilisations. Cet emboîtement symbolique est une modélisation de l'esprit humain, orchestrant un système de contraires complémentaires depuis bien longtemps et en diverses régions du globe²¹¹, et dont une des particularités patriarcale est d'imputer au féminin un degré d'infériorité par rapport à la référence qu'est le masculin (c'est l'« Un » dont le féminin est l'« Autre » comme l'analysait Simone de Beauvoir en introduction au *Deuxième sexe*²¹²). Cette modélisation binaire est certes pratique car elle nous permet d'y articuler la mécanique dialectique. Elle permet non seulement de faire apparaître certains présupposés de regard dont nous sommes héritières et héritiers, mais propose aussi une

²¹⁰ Joan Wallach Scott, « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, n°225, 2009, p. 5-14.

²¹¹ Alain Delaunay, « Masculin-Féminin, *symbolisme* », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 30 mars 2020.

²¹² « L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome. [...] Et elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle "le sexe", voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre. » (Simone de Beauvoir, « Introduction », *Le deuxième sexe*, *op. cit.*, p. 17.)

« méthode de dramatisation » de la pensée, dont le but est ici d'ouvrir la multiplicité masquée par la binarité idéologique.

Or pour tenir tendu le vecteur de la démonstration, il fallait parvenir à trouver un sol par delà l'oscillation idéologique. C'est à cet endroit qu'intervient la notion de « savoirs situés », déployé par Donna Haraway, selon laquelle « [t]oute construction de savoir est motivée par des besoins et des désirs vitaux²¹³ », tout en montrant que « tous les composants du désir sont paradoxaux et dangereux, et leur combinaison est à la fois contradictoire et inévitable²¹⁴ ». Ne pas masquer ces phénomènes, voire leur donner toute leur place dans la démonstration, afin de faire de celle-ci un témoin du travail de la recherche est une composante importante de notre *ethos* de recherche, cherchant ainsi à poser un *nous*-auteur le plus proche possible du lecteur, de la lectrice, sans position de surplomb. En outre, la manière dont ces gestes nous parviennent est absolument corrélée à notre situation, contemporaine du mouvement « Metoo ». Une position féministe dans la recherche universitaire a à voir avec la non-négation de sa prise avec le monde. Elle prône l'attention comme méthode, cet « acte qui fait marcher l'intelligence sous la contrainte absolue d'une volonté²¹⁵ ».

Dès lors que l'on reconnaît la perméabilité du sujet de l'énonciation au monde et aux contextes qui l'entourent, ressurgit le doute, propre à la philosophie moderne, qui fait de la subjectivité le gîte de la pensée rationnelle²¹⁶ et porte suspicion sur toute position se prétendant définitive. Or le doute porte là au premier chef sur la possibilité de circonscrire un processus, l'émancipation, qui porte sur des « objets/sujets » d'étude – puisque nous parlons à la fois de spectacles et de positions subjectives dans l'espace et le temps – qui se présentent eux-mêmes, via le prisme des représentations des femmes, comme scindés. Il y a, pour le dire autrement, une double difficulté, qui a trait à la restitution d'un mouvement que nous

²¹³ Julien Pieron « A comme Haraway, B comme bécédaire, C comme... », Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Paris, Dehors, 2019, p. 32. En note, l'auteur précise : « Le texte de cette entrée [Vision (Savoirs situés)] est entièrement compos(t)é de fragments de l'article de Bénédikte Zitouni, " *With whose blood were my eyes crafted?* (D. Haraway) Les savoirs situés comme la proposition d'une autre objectivité ", dans Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (éds.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2012, p. 46-63 » ». Le concept de situation se réfère aussi, dans une perspective d'histoire de la philosophie, à son utilisation par Simone de Beauvoir. Il « permet de surmonter l'opposition entre essentialisme et nominalisme en reconnaissant à la fois que les femmes ont un destin social, une sorte de norme qui leur préexiste et qui conditionne leur vie et, en même temps, qu'elles ont la possibilité de transcender ce destin social, non pas en le considérant comme purement contingent mais en exerçant leur liberté contre lui ». (Manon Garcia, *On ne naît pas soumise*, op. cit., p. 70-71.)

²¹⁴ Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg*, op. cit., p. 113.

²¹⁵ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 45.

²¹⁶ Nous faisons référence au fameux « Je pense donc je suis », cet inaliénable à la source de la pensée cartésienne, elle-même au fondement de la subjectivité occidentale moderne. (René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique, les météores et la géométrie*, Paris, A Leyde de l'imprimerie Jan Maire, 1637.) Sur ce sujet nous renvoyons aussi à Aurélien Barrau, *De la vérité dans les sciences*, Paris, Dunod, 2016.

postulons sur des objets/sujets d'étude à propos desquels nous subissons une distance initiale et préformée. Si la dialectique du masculin et du féminin modélise l'esprit humain et subsume les autres, il faudrait pouvoir s'extraire d'un mode de pensée qui imprègne toute pensée. Et si le dialecte de la « pensée qui vise à l'objectivité » est une prérogative masculine qui tend à « mettre à distance », « créer un intervalle, un espace entre le sujet (le soi) et l'objet (l'autre)²¹⁷ », il faudrait inventer une position au sein du champ de la recherche qui soit créatrice, inventrice de nouveaux liens. Il faudrait faire en sorte que penser soit un acte.

Se mettre dans la disposition de la connaissance de ce qu'est l'émancipation en art vivant c'est effectivement constater que l'émancipation n'est pas un discours mais un acte inscrit dans des contextes historiques et formels ayant précisément partie liée au temps long de l'histoire des êtres vivants et de leurs représentations. Étant donné les pénétrations historiques et anthropologiques des préjugés prévenant souvent les jugements même avertis, bloquant ça et là la pensée, il a fallu procéder par strates d'écriture et de réécriture, afin, dans l'échange avec Jean-Loup Rivière puis surtout avec Isabelle Moindrot, d'accéder à des profondeurs auxquelles la pensée rationnelle peut atteindre, mais que le recul analytique ne peut connaître *a priori*. Or le décès prématuré de Jean-Loup Rivière, avec qui l'échange durait depuis de nombreuses années, a constitué un ébranlement et une perte de sens quant à la poursuite du doctorat. Cette mort venait en éveiller une autre, celle de ma mère, au point de balayer toute possibilité d'écrire et de penser « rationnellement ».

Le caractère extrêmement intime ici révélé permet d'inscrire le mouvement de la recherche dans la singularité d'une position, non seulement de femme dans la recherche universitaire, de personne vivant la fin de sa vingtaine au début du XXI^e siècle, mais aussi donc de personne endeuillée. Le doctorat a fourni un cadre et pris la forme d'un théâtre où les mots ont valeur performative, où l'écriture même est un processus d'arrachement. Cherche à s'y manifester et déployer en cinq actes le passage d'une situation de départ entravée à une libération progressive dont on peut suivre la progression dans le rythme des cinq grands chapitres. Si l'émancipation féminine est globalement une « encapacitation²¹⁸ » qui ferait en sorte que le geste ne soit pas médié par une représentation *a priori* de soi dans le monde, le doctorat peut être ici apparenté à une tragédie émancipée, où, partant d'un monde aliénant, il serait petit à petit possible d'imaginer une sortie par la remise en marche du désir et de l'imagination des

²¹⁷ Ursula K. Le Guin, *Danser au bord du monde. Mots, femmes, territoires* [1989], traduit de l'anglais (USA) par Hélène Collon, préface de Patricia Farazzi, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Premier Secours », 2020, p. 177.

²¹⁸ Marie-Hélène Bacqué, Carole Biewener, *L'Empowerment, une pratique émancipatrice ?*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2013.

possibles. Ces quelques phrases sont aussi une manière de me présenter – la thèse est suffisamment longue pour que je prenne la peine de le faire, avant de revenir à un « nous » plus académique. Ce « nous » est moins conventionnel, servant une stratégie de masquage des enjeux qui portent à l'écriture universitaire, qu'un code attestant que je pense en meute²¹⁹, ou que j'écris avec d'autres. Ainsi notre *ethos* produit-il son ambition, celle d'un « détachement passionné²²⁰ », lié à une autorité non dominante. Il revendique enfin la capacité de sentir si cela « va bien » ou pas, aiguillon sensible que l'on prête aux artistes, aux enfants, ou aux tailleurs.

À ces différents titres, on peut apparenter l'*ethos* de la recherche à celui des « saumatonauts », dont la pratique est une « interrogation consistant à se demander ce que ce serait d'apprendre à ne pas poser un pied de conquérant, de vainqueur et de colonisateur sur ce que l'on découvre²²¹ », qui « ne prétendent pas être les détenteurs d'une nouvelle vérité [...] et, en un sens, n'arrêtent pas de se demander comment bien composer avec les coupures et apparier les rivages²²² ». Si la « fusion est une mauvaise stratégie de positionnement²²³ », il nous fallait pour autant « fusionner » avec un désir, ici avec une nécessité de dire et d'être entendue dans le cadre de la recherche universitaire. Nous avons par conséquent fait le choix de nous « laisser affecter²²⁴ » par les positions des actrices par delà les espaces, les esthétiques et les séquences temporelles. Cela pour limiter autant que faire se peut toute position de surplomb et « travailler, sculpter les impurs et modestes espaces d'autonomie²²⁵ ». Cette position est celle d'une responsabilité qui consiste à « se transformer soi-même en ressource pour la réponse à donner²²⁶ ».

6. Plan

Cette réponse à donner est une tension scandée à travers cinq chapitres en raison des différents points de rencontre entre les représentations artistiques, politiques et sociales des corps sexués et celles qui en sont données dans les spectacles du corpus.

²¹⁹ Le terme de « meute » fait référence à Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*

²²⁰ Le « détachement passionné » est une position épistémologique féministe préconisée par Annette Kuhn, dans *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.

²²¹ Jérémy Damian, « Somatonaologie. Hacker le problème corps/esprit », in Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, *op. cit.*, p. 167.

²²² *Ibid.* p. 168.

²²³ Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg*, *op. cit.*, p. 121.

²²⁴ Isabelle Stengers, « L'insistance du possible », in Isabelle Stengers et Didier Debaise (dir.) *Gestes spéculatifs*, Paris, Les Presses du Réel, 2015.

²²⁵ *Ibid.*, note 13, p. 167.

²²⁶ Isabelle Stengers, « L'insistance du possible », in *op. cit.*

Or, puisque l'actrice est ainsi désignée, aussi bien aucune ne s'est positionnée contre cette dénomination en termes de genre, il faudra partir de ce qu'être ainsi nommée et élevée en « fille » puis « femme » dans nos sociétés patriarcales implique du point de vue de l'inscription de l'actrice dans les réseaux de création, lors de sa formation, et la manière dont cela joue quant au positionnement auctorial à travers différents avatars du « Seule en scène », dont on se proposera de poser des jalons pour une généalogie. Cela constitue l'objet du chapitre 1.

Dans un deuxième chapitre, nous aborderons de plein fouet la question du genre et de ses représentations, c'est-à-dire de la ville à la scène à l'intimité psychologique, au genre comme langage et mode de communication que les actrices – c'est ce que nous chercherons à démontrer – subvertissent au moment où elles en exsudent les processus d'aliénation dans le jeu avec les référents. Cette déconstruction de l'identité sexuée au cœur de la construction de « soi » met en perspective la possibilité ou l'impossibilité de la neutralité, et valorise l'altérité de l'enfance et du soin.

Altérité portée à son comble dès qu'une fois levée la dimension essentiellement construite et langagière du genre nous tombons sur la notion de « Nature », à laquelle sont aussi associées et soumises les femmes. Le chapitre trois s'emploie ainsi à montrer en quoi les gestes et les pensées des actrices transcendent l'opposition Nature/Culture et déplacent le référent de la « Nature », dont on verra qu'elle n'est qu'une somme de projections, à la Terre et à la place de l'être humain dans le monde, portant ainsi attention à ce qui – émotions, sentiments, peur de l'abandon – pour avoir été imputé aux femmes, fut dénigré voire nié comme réalité. C'est sans doute là, à bien y regarder, que se joue la « puissance invaincue des femmes²²⁷ ».

Mais si puissance il y a, elle est à penser dans la continuité et l'approfondissement d'un geste. Le chapitre quatre s'intéresse ainsi à la signification possible d'un geste émancipé, au niveau minuscule du faire et majuscule de la signature – du geste à la geste, et comment s'élabore la subversion en acte. Renouant avec des qualités « basiques » de l'art vivant – la joie, l'altérité comme partenaire –, l'actrice produit un geste résistant aux interprétations pour imposer sa souveraineté dans l'espace et le temps.

Souveraineté et qualité de « résistance » propre à l'acte artistique selon Gilles Deleuze, qu'il nous restera à mesurer dans un cinquième chapitre, où l'on cherchera à observer ses qualités émancipatrices. Dans les champs de l'art et de la société, la portée émancipatrice du

²²⁷ Mona Chollet, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

geste des actrices est ressaisie à travers les trajectoires, les échos dans le temps, à partir de ce qu'elles-mêmes en disent ; et de s'interroger sur les formes et relais possibles d'un désir de « devenir soi » dans l'art.

Chapitre 1. Les différents contextes d'émancipation d'une actrice

Penser l'émancipation c'est penser à ce de quoi il faut s'émanciper : on s'émancipe toujours de quelque chose. D'une manière de voir ou de penser, d'un héritage artistique, de présupposés, d'idées reçues. L'émancipation met essentiellement en question une relation, un rapport. Il y a toujours au moins deux éléments à considérer : ce de quoi celui, celle en l'occurrence, s'émancipe. Il y a donc un élément « réifié », figé pour l'analyse pour représenter ce de quoi il y aurait à s'émanciper, et de l'autre côté un élément vivant, subjectivé, qui manifeste son émancipation par un acte. Penser l'émancipation c'est penser un, plusieurs cadres dont il y aurait à s'émanciper pour, en tant qu'artiste de la scène et ici en tant qu'actrice, s'énoncer en son nom propre. Cela suppose d'une part de considérer que les actrices ont à s'émanciper de quelque chose pour manifester un geste singulier, d'autre part de mettre au jour les cadres, ou les effets de structures qui interdiraient *a priori* au geste de l'actrice²²⁸ de se manifester.

La question de l'émancipation peut paraître paradoxale dans le cadre d'un art qui repose sur une interrelation essentielle entre, au moment présent de la création, l'acteur en jeu, le texte et les directions du metteur en scène. L'interprète doit se conformer à différentes partitions : celle, écrite, du texte, celle, écrite aussi parfois mais surtout physique et vocale, du metteur en scène, celles de la musique, de la lumière (cela, *a minima*). Cet art implique la construction d'un personnage fictif en relation avec d'autres, fiction supervisée par le metteur en scène orchestrateur de la relation entre la scène et la salle. Penser l'émancipation dans cet art à la croisée de différents textes auxquels l'acteur doit se conformer, autant de projections, semble donc une gageure d'un côté, de l'autre, il semble que l'art du théâtre étudié du point de vue de l'interprète, est le meilleur établi pour ce faire.

Si ces caractéristiques artistiques sont communes aux actrices et aux acteurs, que peut apporter l'étude de gestes d'actrices à la question de l'émancipation ? Pour répondre à cette question, il faut accepter de considérer qu'une actrice, contrairement à un acteur, est une femme, et occupe en tant que telle une place particulière dans la société, place reconduite dans l'histoire de l'art par certains schémas et habitudes critiques. La soumission, c'est la thèse défendue par la philosophe Manon Garcia²²⁹ à partir de sa lecture du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, constitue de manière fondamentale la féminité et l'être femme dans les

²²⁸ Le terme est employé au sens ancien de femme artiste scénique, regroupant la chanteuse, la comédienne, la mime, la danseuse. Selon un ouvrage juridique de 1878 « les mots acteurs, actrices, n'embrassent pas exclusivement l'art de la comédie et de la tragédie ou du chant, ils comprennent aussi l'art du mime, représenté plus particulièrement par la danse. » Charles le Senne, *Code du théâtre (...)*, Paris, Tresse éditeur, 1878, p. 8, opus cité par Jean-Claude Yon, in *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier Flammarion, 2012, p. 199.

²²⁹ Manon Garcia, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, coll. « Climats », 2018.

sociétés patriarcales. Cela si bien qu'elle traduit la fameuse conclusion beauvoirienne « On ne naît pas femme, on le devient », par « On ne naît pas soumise, on le devient²³⁰ ». Penser la soumission et l'émancipation requiert de se placer du côté de celles qui subissent cette soumission, et qui, ainsi, sont sujettes à l'émancipation. Mais si la soumission se pense dans les champs social et conceptuel, l'émancipation se pense en acte, au plus proche du geste de celles qui ont fait acte d'émancipation dans l'histoire, et ici dans l'histoire de l'art du théâtre. Comment des actrices sont parvenues à sortir de « l'état anhistorique » réservé aux femmes, apparaissant comme sujet sur les scènes historique et artistique, et étant reconnues autrices de leur geste ? Comment s'articulent ces deux dimensions ?

I. Histoire des femmes, trajectoires d'actrices

Penser l'émancipation des actrices nécessite de prendre en compte à la fois un contexte précis, une et plusieurs situations marquées dans l'espace et le temps, et les effets de structure qui infériorisent et entravent les possibilités d'agir des femmes intrinsèques au patriarcat. Considérer des gestes d'actrices par-delà le temps n'implique pas de les décontextualiser, bien au contraire. Si chaque situation est particulière, elle entre aussi en résonance avec d'autres de manière transhistorique, propres au fait d'être une femme dans une société où le pouvoir politique est tenu par des hommes. Cela invite à croiser les disciplines et à considérer une double temporalité, diachronique et synchronique. La première saisit les progrès, du point de vue de l'histoire des idées, de l'émancipation féminine, et retient l'évolution esthétique et culturelle, avec les outils de l'histoire de l'art et des études théâtrales, tandis que la seconde propre à l'anthropologie féministe²³¹ et aux études de genre, invite à penser et à déconstruire des lieux communs, une forme de répétition de la soumission des femmes dans tous les domaines et ce du fait d'une structure patriarcale de la société. Il faut ajouter ici un troisième terme, l'approche par l'histoire culturelle, pour éviter l'amalgame de situations différentes auquel peuvent induire à la fois une approche anthropologique des lieux communs et

²³⁰ « La soumission des femmes est leur condition, au sens où elle est la possibilité qui leur est toute tracée par la norme sociale, et l'analyse va devoir mettre en lumière ce qui permet à cette soumission d'apparaître comme un destin, comment elle se perpétue et quelle est la place restrictive des hommes et des femmes dans cette perpétuation. La thèse fondamentale de Beauvoir, qu'elle va consacrer l'ensemble de l'ouvrage à déployer, peut donc se reformuler ainsi : "On ne naît pas soumise, on le devient". » Manon Garcia, *op. cit.*, p. 161.

²³¹ Françoise Héritier, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996 ; Paola Tabet, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2004 ; Nicole Claude-Mathieu (dir.), *L'Arraînement des femmes. Essais en anthropologie des sexes*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Cahiers de l'homme, 1985.

l'essentialisation des conditions dans le pluriel général « les femmes ». D'un point de vue méthodologique, il importe de commencer par le second point, les effets de structure qui assignent aux femmes un *ethos*²³² original et en font, à certains égards, une actrice sur la scène historique écrite et pensée par et pour des hommes.

1. La situation des femmes dans l'histoire, une approche anthropologique et philosophique féministe

Le point de vue féministe consiste à adopter le point de vue des femmes dans l'histoire et plus largement des dominé·es, et à révéler et déconstruire les manières dont le pouvoir politique s'exerce sur les corps²³³. Ces procédés de déconstruction mettent au jour différentes définitions et expérience de « femmes » dans l'histoire et les espaces. L'art de l'interprète repose de manière évidente sur son corps. C'est la raison pour laquelle il convient d'entamer la question de l'émancipation des actrices sur ce qui les constitue, des points de vue historique, sociologique et anthropologique comme « femmes », c'est-à-dire individu non-masculin, non-neutres. Que l'on s'appuie sur un « facteur causal » biologique reposant sur le présupposé de l'unicité de « la » différence sexuelle faisant des femmes des objets (ventres) de transaction d'un *oikos* à un autre (de la tutelle paternelle à la tutelle maritale) ou que l'on s'appuie sur un facteur politique produisant cette même différence sexuelle, les femmes sont des individus soumis, historiquement et structurellement aux hommes. Les actrices s'inscrivent dans cette circularité de la différence sexuelle posée comme « œil » – point de vue : théâtre, qui partage avec théorie son étymologie – de la civilisation occidentale patriarcale.

1. 1. Une actrice est une femme

L'approche anthropologique de la différence sexuelle a montré les rapports de soumission et de domination qui la sous-tendent²³⁴. La constitution des études de genre comme champ disciplinaire et grille de lecture, lui permet de prendre un caractère à la fois prépondérant pour l'analyse des sociétés et apparaît comme éminemment relative à un certain mode d'administration des corps²³⁵, combinant ainsi l'approche anthropologique avec la sociologie et la philosophie politique.

²³² Nous revenons plus bas sur ce terme, qui, on peut le poser d'emblée, est un mot grec qui signifie le caractère habituel, les manières d'être et habitudes d'une personne. Il est également employé en rhétorique, où il correspond à l'image que l'orateur donne de lui-même dans son discours.

²³³ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975 et *Histoire de la sexualité*, 4 vol., Paris, Gallimard, 1976-2018.

²³⁴ Françoise Héritier, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, 2. t. Paris, Odile Jacob, 1996.

²³⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.

1. 1. 1. De la théorie et de l'expérience : situer des trajectoires

De fait, la question se pose : « Si l'on prend le point de vue de l'émancipation, on pense comment ? On est obligé de repartir de l'expérience²³⁶ », répond la philosophe Geneviève Fraisse. Ainsi Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième sexe*, a-t-elle développé sa pensée, initiatrice du champ disciplinaire des études de genre, autour et à partir du concept de « situation ». Sa question, celle de savoir « qu'est-ce qu'une femme²³⁷ ? » Elle

insiste sur le fait qu'il est impossible de répondre à une telle question sans reconnaître que les hommes et les femmes à la fois *sont* et *ont* des corps, et qu'une dimension importante de la différence sexuelle tient au fait que les femmes, à la différence des hommes, ne peuvent pas échapper à leur corps et aux significations sociales de celui-ci²³⁸.

C'est dire que, contrairement à un homme qui ne se pose pas la question de son sexe dans son rapport au savoir ni à son existence, une femme est sans cesse renvoyée à son sexe – Beauvoir cite une anecdote selon laquelle on lui oppose, à une assertion, qu'elle pense cela parce qu'elle est une femme :

je savais que ma seule défense, écrit-elle, c'était de répondre : « Je la pense parce qu'elle est vraie » éliminant par là ma subjectivité ; il n'était pas question de répliquer : « Et vous pensez le contraire parce que vous êtes un homme » ; car il est entendu que le fait d'être un homme n'est pas une singularité ; un homme est dans son droit en étant homme, c'est la femme qui est dans son tort. [...]

L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome. « La femme, l'être relatif... » écrit Michelet. [...] Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre²³⁹.

Le présupposé qui sous-tend la différence des sexes est double, il porte sur une spécificité de la position, de l'être et de la parole féminine, dont la conséquence n'est pas logique mais

²³⁶ Geneviève Fraisse, *La sexualité du monde. Réflexions sur l'émancipation*, Paris, SciencesPo Les Presses, 2016, p. 36.

²³⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe. Les faits et les mythes, t. I* [1949], Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1976, p. 13.

²³⁸ Manon Garcia, *On ne naît pas soumise, on le devient*, *op. cit.*, p. 163-164.

²³⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe. Les faits et les mythes, t. I*, *op. cit.*, p. 16-17. L'auteur fait référence à un essai d'Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, et cite en note le passage suivant : « N'y aurait-il pas une situation où l'altérité serait portée par un être à un titre positif, comme essence ? Quelle est cette altérité qui n'entre pas purement et simplement dans l'opposition des deux espèces du même genre ? Je pense que le contraire absolument contraire, dont la contrariété n'est affectée en rien par la relation qui peut s'établir entre lui et son corrélatif, la contrariété qui permet au terme de demeurer absolument autre, c'est le féminin. Le sexe n'est pas une différence spécifique quelconque... La différence des sexes n'est pas non plus une contradiction... (Elle) n'est pas non plus la dualité de deux termes complémentaires car deux termes complémentaires supposent un tout préexistant... L'altérité s'accomplit dans le féminin. Terme du même rang mais de sens opposé à la conscience. » (La ponctuation et la parenthèse sont dans le texte de Levinas tel qu'il est cité par Beauvoir, in *ibid.*)

structurelle est la nécessité de sa sujétion, permettant d'expliquer la domination des hommes sur elles.

La structure fondamentale de la différence sexuelle est mise en lumière par les travaux de l'anthropologue Françoise Héritier, qui montre son caractère idéologique et qu'universel²⁴⁰. Elle montre d'une part que « [l]a différence entre les sexes est, toujours et dans toutes les sociétés, idéologiquement traduite dans un langage binaire et hiérarchisé », lequel peut varier du même au contraire selon les sociétés – « *le sens réside dans l'existence même de ces oppositions et non dans leur contenu, c'est le langage du jeu social et du pouvoir*²⁴¹ » –, les « séries qualitatives » associées au féminin étant toujours « marquées négativement ou de façon dévalorisée, alors que les séries qualitatives masculines correspondantes sont positives ou valorisées²⁴² ». La valeur positive attribuée de manière systématique au masculin le sera en dépit du sens moral : « Par exemple, tous les hommes en société disent préférer la paix à la guerre, mais, néanmoins, partout il est mieux vu pour un homme d'être valeureux au combat que " femmelette " (ce terme est choisi à dessein)²⁴³. » D'autre part, la construction de cette binarité et des systèmes de justification symbolique et mythologique qui y sont associés repose sur la nécessité pour les hommes d'assurer leur descendance, donc de s'appropriier le corps des femmes, réduits à un « sac²⁴⁴ ». « Ainsi, *ce n'est pas le sexe, mais la fécondité, qui fait la différence réelle entre le masculin et le féminin*²⁴⁵ » :

Le maillon fondamental de la domination masculine, articulée sur les contraintes économiques du partage des tâches, est sans doute là : dans le renoncement mutuel des hommes à bénéficier de la fécondité de leurs filles et de leurs sœurs, des femmes de leur groupe, au bénéfice de groupes étrangers. La loi d'exogamie qui fonde toute société doit être entendue comme loi de l'échange des femmes et de leur pouvoir de fécondité entre des hommes²⁴⁶.

Ainsi le mariage est-il le passage du statut de fille à femme c'est-à-dire à future mère, et se pense dans les termes d'une continuation dans l'ordre de la soumission à l'ordre symbolique

²⁴⁰ La chercheuse expose les limites évidentes de l'universalité en la matière, qu'elle résume ainsi : « Il n'est pas sûr du tout que l'on dispose d'une recension exhaustive de toutes les sociétés humaines existantes ou ayant existé. Il est certain que toutes les sociétés connues ne sont pas pour autant toutes décrites. Et quand elles le sont, ce n'est pas nécessairement d'une manière qui mette en évidence la nature du rapport établi par chacune entre les hommes et les femmes. / Ces réserves faites, qui impliquent l'absence de preuve scientifique absolue, il existe une forte probabilité statistique de l'universalité de la suprématie masculine, qui résulte de l'examen de la littérature anthropologique sur la question. » (Françoise Héritier, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, t. I, op. cit., p. 208.)

²⁴¹ *Ibid.*, p. 222. En italiques dans le texte.

²⁴² *Ibid.*, p. 206.

²⁴³ *Ibid.*, p. 207.

²⁴⁴ « [...] la femme procréatrice n'est qu'un sac, un récipient qui abrite temporairement une vie humaine engendrée par l'homme. » (*Ibid.*, p. 222.)

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 230. L'autrice souligne.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 232.

dominant. L'expérience d'être une femme, celle de n'être plus « la fille de » (son père) est équivalente au mariage, c'est-à-dire à la reproduction et à la maternité. Les rôles d'épouse (d'amante, mais sans doute surtout de ménagère²⁴⁷ ...) et de mère sont confondus dans le mot et l'expérience d'être « femme ».

Comme le présente Françoise Héritier à l'entrée de son article « Le sang du guerrier et le sang des femmes », dont nous venons de restituer les grandes lignes,

[i]l ne fait pas de doute, pour tout observateur de la société occidentale, qu'elle est marquée par une éclatante domination masculine. La subordination féminine est évidente dans les domaines du politique, de l'économique et du symbolique²⁴⁸.

Nos sociétés dites « modernes », à l'instar de celles dites « primitives », « à savoir les sociétés de chasseurs-cueilleurs », sont fondées sur les mêmes règles, les premières étant « celles qui portent sur la parenté et le mariage ». Ce sont par elles que les genres sexuels sont attribués aux individus, et leur fonction et place afférentes dans la société. De ce fait structurel présenté comme universel, et étant donné la profondeur historique et anthropologique de son existence, l'émancipation se présente comme une gageure.

1. 1. 2. S'émanciper dans et par le mariage

Il nous faut nous appuyer sur des exemples tirés de différents contextes pour montrer l'effectivité de cet universel, qui ne correspond pas seulement à des théories occidentales, mais à l'expérience des femmes dans la majorité des pays du monde, et à des époques pourtant éloignées les unes des autres. Ainsi Sappho, prêtresse en art des muses, était-elle, comme pu l'être Colette, tenue par le mariage pour quitter la maison paternelle. Il semble en effet devoir « en passer » par le mariage pour se délier non seulement de son rôle de fille, mais aussi de femme, ainsi que de relever d'une catégorie sociale élevée.

Françoise Héritier présente au moins deux cas de figures où les femmes sont émancipées de la mainmise paternelle ou maritale, ce sont les « matrones iroquoises²⁴⁹ » qui ne sont plus en âge de procréer, c'est-à-dire ménopausées, et les femmes « à cœur d'homme » chez les Indiens Piegan canadiens. Pour être de ces dernières, deux caractères sont nécessaires, la richesse, et le statut de femme mariée. Il apparaît que ce sont deux caractéristiques présentées

²⁴⁷ Nicole-Claude Mathieu, *L'Anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté femme, coll. « Recherche », 1991 ; Christine Delphy, *L'Ennemi principal 2 vol*, Paris, Syllepse, coll. « Nouvelles Questions Féministes », 1998.

²⁴⁸ Françoise Héritier, *Masculin Féminin*, op. cit., p. 205.

²⁴⁹ Judith K. Brown, « Economic Organization and the Position of Women Among the Iroquois », *Ethnohistory* 17, n° 3-4, 1970, p. 151-167.

par Sappho, qui vécut dans une société qualifiée d'archaïque²⁵⁰ (antérieure à la période classique qui débute à Athènes au V^e siècle), à Lesbos, entre les VII^e et VI^e siècles avant notre ère.

Si Sappho ne fait jamais mention d'un époux dans les traces écrites retrouvées et signées de son nom, il est difficilement imaginable, selon Ana Iriarte, qu'elle ait pu échapper au mariage²⁵¹, étant mère de surcroît. En revanche, « ni son organisation quotidienne ni son économie domestique ne semblent avoir dépendu de celui qui apparaît comme son époux²⁵² ». Femme au statut d'épouse dont le mari a disparu (il est tantôt décédé tantôt en permanent voyage d'affaire selon les exégèses), mère d'une fille, Kleis, qui porte le nom de sa propre mère, et aristocrate, Sappho jouit d'un statut d'insularité privilégié à Mytilène, et présente les caractères propres à une situation de femme affranchie des tutelles paternelle et maritale. Prêtresse, poétesse reconnue pour l'exceptionnalité de son art poétique, elle est aussi pédagogue en arts des Muses pour les jeunes filles de son statut social²⁵³. Elle jouit ainsi d'une certaine liberté existentielle tant qu'elle remplit sa fonction institutionnelle d'ordre civique, liée à l'éducation de jeunes filles en âge d'être mariées.

Sa poésie mentionne très ouvertement différentes personnes de sa famille, sa fille mais aussi son frère, ses « chères compagnes ». De telles occurrences contribuent à façonner

l'image d'une femme responsable de son entourage familial, ce qui nous éloigne de l'idée traditionnelle que nous avons de la femme grecque réduite au rôle de protégée sous tutelle au sein du foyer marital. Sappho fut une femme qui connut la réussite : les poteries de céramique portent souvent comme décor son élégante silhouette que l'on retrouve frappée sur les pièces de monnaie de Mytilène et d'Érèse ; plusieurs cités élevèrent des statues en son honneur²⁵⁴.

Sappho, qui se considéra comme particulièrement choyée par les Muses, « qui [l]'ont faite honorée, en [lui] donnant leurs œuvres...²⁵⁵ », termes qui résument « le fait d'avoir obtenu une reconnaissance socio-économique comparable à celle des anciens aèdes », appartient et participe pleinement d'une culture particulière, de son rayonnement et sa prorogation (par la

²⁵⁰ Sur la qualification d'« archaïque » et la justification de sa structure tribale, voir Claude Calame, « Les fonctions du groupe choral », in *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, *op. cit.*, p. 355-357. Nous y revenons plus loin.

²⁵¹ Ana Iriarte, « Chanter, enchanter en Grèce ancienne », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°25, 2007. Consulté le 06 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/2182> ; DOI : 10.4000/clio.2182.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Claude Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne. Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 361. Voir aussi André Lardinois, « Who Sang Sappho's Songs? », in Ellen Greene (ed.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California press, 1996, p. 150-172.

²⁵⁴ Ana Iriarte, « Chanter, enchanter en Grèce ancienne », art. cité.

²⁵⁵ Sappho, fragment 32, Voigt, Jackie Pigeaud (trad.), *op. cit.*, p. 115.

transmission aux jeunes filles dont elle a la charge des chants et rites féminins lesbiens). Inscrite dans cette civilisation en train de basculer de l'aristocratie à la tyrannie, Sappho témoigne d'une émancipation de la situation de soumission à laquelle sa sexualité la prédestine. Économiquement indépendante, mère, elle manifeste enfin un exceptionnel talent poétique reconnu à travers la Grèce et jusqu'à aujourd'hui – elle était nommée « La Poétesse », à l'égalité d'Homère, « Le Poète²⁵⁶ ». Élevant les jeunes filles issues de l'aristocratie aux arts des Muses – musique, chant, poésie – elle participe à l'épanouissement culturel de Mytilène. Son exemple, aux VII^e-VI^e siècles, présente les caractéristiques d'une personne libre dans une société de structure archaïque : la richesse et l'absence du mari – donc du statut nécessaire de femme mariée.

Sortir de la tutelle maritale est encore un prérequis pour l'émancipation des femmes à la Belle Époque. Mais, et comme le Code Civil napoléonien de 1804 stipule que « la femme et ses entrailles sont la propriété de l'homme²⁵⁷ », il s'agit pour une femme de transiter d'une tutelle à une autre – de celle du père à celle du mari –, ce qui témoigne du point de vue juridique de la toute-puissance de l'homme sur la femme²⁵⁸. « La femme », « considérée comme une « éternelle mineure²⁵⁹ », dépend de l'homme. À l'autorité d'un père succède celle d'un mari – ce qui construit une seule et même figure masculine « père-mari » – et l'on est en droit de se demander si, à la Belle Époque, l'émancipation féminine n'est pas un bel oxymore.

1. 2. Une femme est une actrice

Pour Françoise Héritier, la soumission des femmes par les hommes se justifiait par le besoin des hommes de s'assurer une descendance. Or l'exemple de Colette, mariée à vingt ans avec un homme de trente-quatre ans, nous permet de considérer autrement le besoin masculin de dominer, puisque Colette, durant les dix ans que dura son mariage avec Henri Gauthier-Villars (dit Willy), ne donna pas naissance à un enfant. Elle est « utilisée » à d'autres fins par son époux, maître d'œuvre et metteur en scène.

²⁵⁶ Théodore Reinach, « Pour mieux connaître Sappho », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 9, 1911, p. 734. Consulté le 13 juillet 2019. DOI : <https://doi.org/10.3406/crai.1911.72931>.

²⁵⁷ « Vous prétendriez à l'égalité ? Mais c'est folie ; la femme est notre propriété, nous ne sommes pas la sienne ; car elle nous donne des enfants, et l'homme ne lui en donne pas. Elle est donc sa propriété comme l'arbre à fruits est celle du jardinier. » (Comte de Las Cases, *Mémorial de Sainte Hélène*, Paris, Ernest Bourdin, 1842, p. 659.)

²⁵⁸ En 1810, s'ajoute l'obligation du « devoir conjugal » et l'interdiction de divorcer en 1816 (le divorce est rétabli en 1884 par la loi Naquet). Il faut attendre 1964 pour que les femmes, en France, aient le droit de disposer de ce qu'elles gagnent et d'ouvrir un compte courant distinct de celui de leur époux tandis que ce dernier gère seul les biens communs et ceux des enfants.

²⁵⁹ Le Code Civil inscrit l'incapacité juridique totale pour les femmes mariées – levée en 1938. À l'article 1124 il est écrit : « Les personnes privées de droits juridiques sont les mineurs, les femmes mariées, les criminels et les débiles mentaux. »

Le postulat anthropologique de Françoise Héritier était en effet fondé sur la possibilité d'enfanter : puisque les hommes ne peuvent donner naissance à leurs fils alors que les femmes peuvent donner naissance à des filles, il fallait s'annexer les femmes comme des ventres. Le postulat de Catharine MacKinnon, philosophe et juriste américaine, est autre : il stipule que la domination ne s'origine pas dans un constat primordial d'une différence quant à la fécondité, prédicat de la différence sexuelle et de toutes celles qui s'ensuivent relativement au féminin et au masculin, mais que la différence sexuelle est le produit d'une domination : « la différence est le gant de velours sur la main de fer de la domination. Le problème n'est pas que les différences ne sont pas valorisées ; le problème c'est qu'elles sont définies par le pouvoir²⁶⁰. » Ici la reproduction n'intervient pas pour analyser les manières dont le pouvoir masculin, via la sexualité, s'exerce sur les femmes ; la sexualité n'est pas un lieu d'« utilité publique », elle est *le* lieu d'exercice du pouvoir par excellence, le lieu de la soumission des femmes. Point de pensée causale en ce sens chez la juriste inventrice de la notion légale de harcèlement sexuel et obtentricice de « la reconnaissance en droit international du viol comme crime de guerre à la suite de la guerre en Bosnie²⁶¹ ». C'est la manière dont est partagée l'humanité en deux sexes, à partir d'une différence définie comme telle, qui est la violence de l'exercice de la domination : elle crée des catégories d'autant plus aliénantes qu'elles ont un prédicat biologique. La « valence différentielle des sexes », à reprendre l'expression de Françoise Héritier, loin d'être annexée à une fonction biologique des individus de sexe féminin – reposant donc sur une « cause » sexuée des femmes –, est une production du pouvoir qui crée l'antinomie homme/femme dupliquée sur l'antinomie bourreau/victime.

Colette, par exemple, n'est pas une femme parce qu'elle a « donné » un enfant à Willy (ce qu'elle n'a pas fait), mais parce qu'elle « se donne », en tant qu'individu, à l'entreprise commerciale menée par son mari, et ce de manière particulièrement intense. Pour Willy elle écrit gratuitement aux ateliers²⁶² et accepte qu'il s'octroie l'entière autorité²⁶³ de la série fort lucrative des Claudine, intégralement issue de ses propres souvenirs d'enfance²⁶⁴. Si Colette offre à son époux sa mémoire d'écolière, elle lui cède aussi son image en acceptant d'être

²⁶⁰ Catharine MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 219 ; cité et traduit par Manon Garcia, *On ne naît pas soumise, on le devient*, *op. cit.*, p. 51.

²⁶¹ Manon Garcia, *On ne naît pas soumise*, *op. cit.*, p. 50.

²⁶² Colette emploie le terme d'« atelier » dans *Mes apprentissages*, in *Colette, Œuvres, t. III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 992-993. Pour Michel Mercier, les « ateliers » sont une « expression pudique qui dissimulait ses nègres ». (Michel Mercier « “ L'affaire Claudine”, La naissance d'un écrivain fut la renaissance d'une femme », in *Colette, op. cit.*, p. 85).

²⁶³ Notons que l'usage du prête-nom est courant à cette époque, notamment dans le milieu journalistique, « particulièrement dans celui de la chronique dramatique et musicale » (Éric Dussert et Éric Walbecq, « Willy & Cie : un atelier, une industrie », in *Colette, op. cit.*, p. 79).

²⁶⁴ Corrigés et amendés par la main de Willy, qui souvent les « épice ». (*Ibid.*)

photographiée à ses côtés, dans des mises en scène qu'il agence à des fins promotionnelles. Leur mariage, qui put apparaître comme une chance pour une famille bourguignonne désargentée – Willy est un journaliste parisien réputé –, où l'actrice participe à l'activité professionnelle du mari dont elle ne tire aucune reconnaissance, et son corps, comme en témoignent les nombreuses images publicitaires où Willy se met en scène avec sa jeune épouse au moment où il est porté aux gémonies par la critique suite à la parution des *Claudine*, peut être défini comme « échange économique sexuel²⁶⁵ », une « relation sexuelle impliquant une compensation », dans la mesure où Colette était sans dot. La sujétion de Colette est évidente dans les images du couple produites à ce moment-là, picturales ou photographiques.

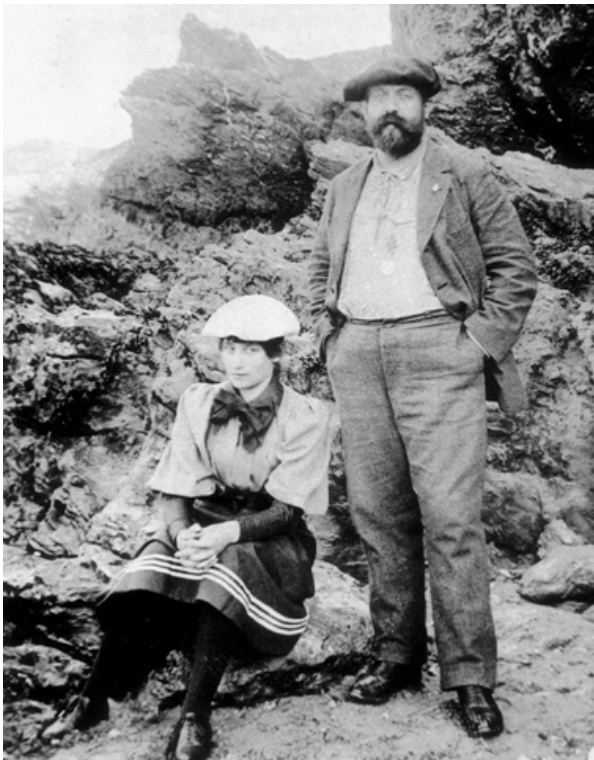


Figure 1. « Colette et Willy, photographie à Belle Île », 1894, auteur non identifié, fond du Centre d'études Colette.

Figure 2. « Colette et Willy, portrait par Eugène Pascau », Salon de la Société des artistes français, 1903 ; reproduit dans la *Revue Théâtrale*, mai 1903.

La photographie prise à Belle Île en 1894 alors que Colette y prenait quelques jours de repos pour se remettre d'une grave maladie²⁶⁶, et le tableau d'Eugène Pascau réalisé en 1903

²⁶⁵ Paola Tabet, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2004.

²⁶⁶ Maladie des trompes de Fallope, probablement due à une infection sexuellement transmissible et donc aux infidélités de son mari. Cf. Michel Mercier, « "L'affaire" Claudine, La naissance d'un écrivain fut la renaissance d'une femme », in *Colette, op.cit.*, p. 86.

présentent une disposition analogue : Colette est assise à la droite de Willy qui se tient droit, debout, ses mains sont croisées entre ses genoux, et si le regard de la jeune fille en 1894 est un brin suspicieux, celui de la jeune femme de 1903 est clairement mélancolique. Si sa tête ploie à droite, c'est-à-dire du côté où son mari n'est pas, on remarque en revanche la même frontalité dans le regard de l'homme. La délicatesse avec laquelle sont peintes les mains de Colette, entrelacées entre elles, croise éloquence de la « féminité²⁶⁷ », indice de la gêne à l'exposition et de la réserve de l'épouse, mains qui servent aussi la créativité de l'actrice à ce moment-là. À l'inverse et comme en contre-point à cette blancheur, le costume noir de Willy est fondu dans l'arrière-plan tandis qu'une de ses mains est posée sur le fauteuil où est assise son épouse, son cou est juste au niveau du cadre d'un tableau placé au-dessus de Colette dont la jupe est de la même couleur que le mur derrière elle : Willy est la tête pensante du couple, celui qui donne cadre, Colette est la lumière dans le tableau. Ces jeux d'opposition rejoignent l'hypothèse de Katharine MacKinnon selon laquelle « la différence homme/femme est calquée sur l'opposition domination/soumission : on appelle “ hommes ” les individus qui dominant et “ femmes ” les individus soumis²⁶⁸ ».

Cette soumission absolue, transparente dans les images, nous permet de mettre en avant son éloquence physique, manifeste à travers des gestes, une attitude. Elle nous permet également de révéler son caractère socialement situé : il s'agit d'un couple bourgeois, dont le tableau confirme le caractère installé. L'un et l'autre adoptent ainsi les positions associées à l'image stéréotypée du couple à forte différence d'âge. Willy présente l'attitude retirée et fêta du bourgeois endormi, veillant sa jeune et jolie épouse qui articule un regard alanguiné et en attente. La différence d'âge sur laquelle le peintre a particulièrement insisté, renchérie par le jeu des couleurs, présentent une ambivalence dans cette relation qui apparaît essentiellement comme ce qu'elle est, une mise en scène. Si la relation femme/homme est une relation de soumission/domination, elle implique une tension, un jeu sensible dans l'image à travers le caractère archétypique de leurs poses : la relation de soumission/domination, c'est-à-dire la relation femme/homme est une mise en scène. Elle est structurelle, comme le montrent Catharine MacKinnon et Simone de Beauvoir –

depuis les premiers temps du patriarcat ils [les hommes] ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance ; leurs codes se sont établis contre elle ; et c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'Autre. Cette condition servait les

²⁶⁷ Les guillemets indiquant qu'il s'agit là de ce qui est *attribué* comme étant de l'ordre du féminin dans nos sociétés. Les gestes des actrices vont nous permettre de voir comment cette notion est l'occasion d'une réappropriation. Nous y revenons au fil de la thèse.

²⁶⁸ Manon Garcia, *On ne naît pas soumise*, *op.cit.*, p. 58.

intérêts économiques des mâles ; mais elle convenait aussi à leurs prétentions ontologiques et morales. Dès que le sujet cherche à s'affirmer, l'Autre qui le limite et le nie lui est cependant nécessaire : il ne s'atteint qu'à travers cette réalité qu'il n'est pas²⁶⁹.

La relation de soumission/domination, la relation femme/homme telle qu'elle est réalisée de manière archétypale par le mariage, est une mise en scène. Femme et homme sont des rôles sociaux et culturels incarnés par un ensemble assez restreint de gestes et d'attitudes. Colette, dans ces images, se conforme à l'image de l'« épouse soumise » – révélant par là-même la dimension tautologique de l'expression – tandis que Willy se représente en bourgeois dominateur depuis l'ombre, fondu dans le décor et une expression vide pour laisser à sa femme la lumière et l'embarras. Autrement dit, la relation de mari à épouse est celle de metteur en scène à actrice. La femme, au sens beauvoirien du terme, est une actrice. C'est donc en tant qu'actrice qu'une femme doit devenir une actrice... professionnelle.

Pour Colette, s'émanciper de la tutelle maritale c'est-à-dire renoncer à l'équivalence femme-épouse est une première étape. L'émancipation des actrices, dans un contexte bourgeois tel que permet de le penser l'exemple de Colette, n'est pas le fait de « se rendre visible », mais de changer de scène de visibilité. L'émancipation est un déplacement, dans un premier temps, hors de la scène sociale bourgeoise, et hétérosexuée. La lumière est en ce cas l'endroit depuis lequel penser l'émancipation : depuis le statut d' « être-pour-autrui²⁷⁰ » que le patriarcat réserve aux femmes.

« La femme » se pense d'abord objet, soumis au désir d'un homme dont elle dépend à plusieurs égards. « [L]a composante la plus importante de la situation des femmes est qu'elle est conçue, construite et imposée de l'extérieur, par des hommes qui les conçoivent comme l'Autre et, de ce fait, comme destinées à être inférieures²⁷¹. » L'exemple de Colette permet de montrer qu'au sein du patriarcat une femme est une actrice et l'homme est centre et point de regard non relatif : metteur en scène. La femme est telle au sein de l'échange économico-sexuel qu'est le mariage, où elle pourvoit tantôt à la descendance tantôt à la survie du ménage par son travail non directement rémunérateur²⁷² et invisible. Dans ce cadre, s'il y a mise en scène de et dans l'intimité, la scène se conçoit comme lieu d'émancipation à partir du motif du déplacement du privé au public, et de la professionnalisation. Or le monde du théâtre et le

²⁶⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, t. I, op. cit.*, p. 239.

²⁷⁰ Manon Garcia, *On ne naît pas soumise, op. cit.*, p. 181.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 227.

²⁷² Une femme ne peut ouvrir de compte en banque distinct de celui de son mari qu'en 1965.

marché de l'art ne sont pas des lieux privilégiés pour l'émancipation féminine, caractérisés par la marchandisation et l'érotisation des corps. De la scène matrimoniale à la scène de théâtre, les actrices-en-tant-que-femmes, et en tant qu'actrices sont considérées « en corps » propices à procurer jouissance et utilité aux hommes. C'est en passant par le prisme de la folie, non sexuée et philosophiquement ressaisie par des hommes dans la deuxième moitié du XX^e siècle, qu'elles peuvent faire reconnaître la difficulté à être reconnues comme sujets dans ce monde.

2. Continuités et logiques du visible et de l'invisible

Le caractère objectal des femmes dans la société occidentale, traduite dans la loi, l'est aussi dans les formes spectaculaires de manière particulièrement vive à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, à l'heure des premiers mouvements d'émancipation féminine occidentaux²⁷³. Les scènes de la société et du théâtre forment un *continuum* à variables historiques de l'oppression des femmes, qui relèvent de ce que Jacques Derrida nomme « phallogocentrisme²⁷⁴ », stigmatisant ainsi la centralité accordée au « phallus » dans l'analyse, référent langagier à partir duquel est pensée l'« altérité » et donc la place de « la Femme », et la place également paradigmatique et conjointe du *logos* dans la civilisation occidentale. Ce terme permet de conjoindre la « domination masculine » au « partage du sensible », dans lequel les femmes occupent toujours les mêmes places, fonctions et rôles, et ce quelle que soit la scène de son « apparition ». Le « découpage sensible du commun de la communauté » implique tout entier « des formes de sa visibilité et de son aménagement ». Pour Jacques Rancière,

[l]es arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'il peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base²⁷⁵.

Si s'émanciper c'est apparaître sur la scène de l'histoire non pas seulement par son corps mais en tant qu'individu, si cela fut redevable d'un alignement stellaire pour Sappho, femme

²⁷³ Un premier mouvement appelé « période préféministe », est relayé notamment en France dans le sillage d'Olympe de Gouges et des révolutionnaires qui revendiquaient les droits des femmes et de la citoyenne, ainsi une émancipation par la formation et l'éducation. La première vague, d'envergure occidentale (européenne et étasunienne) manifeste pour l'égalité des droits civils, économiques et des droits politiques, lutte pour l'accès des femmes à toutes les sphères de la société et pour la représentation des femmes, ainsi que contre le « maternalisme » et l'idée de « nature féminine ». Cf. Nicole Van Enis, *Féminismes pluriels*, préface de Vinciane Despret, Bruxelles, Aden, 2012, p. 28.

²⁷⁴ Jacques Derrida, « tympan », *Marges, de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 17.

²⁷⁵ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 25.

mariée mais sans mari, bénéficiant d'un statut privilégié du fait de sa naissance aristocratique, extraordinairement douée pour les arts musicaux, cela implique, dans le cadre structurel du « phallogocentrisme », de pouvoir circuler d'une scène à une autre afin, par la pratique du théâtre, de mettre en évidence ou de prendre conscience de la théâtralisation de la société – des rôles, des places et des fonctions qu'y tiennent les femmes et les hommes.

2. 1. Le prolétariat artistique

La libéralisation de la société favorise la circulation des êtres et des choses, ainsi que la mobilité sociale et tandis que les villes deviennent de plus en plus attractives, où l'on est en outre couvert·e par l'anonymat, le théâtre apparaît de plus en plus comme un moyen de s'émanciper économiquement pour une femme. Il est, selon les mots de Colette « le métier de ceux qui n'en ont aucun²⁷⁶ », et ainsi ouvert à toutes les mobilités et à toutes les exploitations. Mais sortir de la tutelle maritale c'est prendre le risque de tomber dans les réseaux de prostitution qui jalonnent l'« ère du théâtre commercial²⁷⁷ » dont parle Jean-Claude Yon pour qualifier la séquence historique allant de la loi de 1864 sur la liberté des théâtres à l'ouverture du conflit mondial de 1914-1918. Cette période d'effervescence politique, qui correspond à ce qu'il est désormais courant de nommer la « première vague » du féminisme européen, caractérisé par la revendication par les femmes des droits civiques, voit un extraordinaire développement des formes de spectacles. Cela prend une dimension particulière dans le café-concert où le corps des femmes est utilisé comme objet permettant d'attirer le public. Les femmes non seulement sont soumises à la concupiscence des regards dans la salle, mais font aussi l'objet d'une « traite », entre Paris et la province.

2. 1. 1. L'espoir de l'émancipation par les planches

L'extraordinaire développement des formes et des lieux de spectacle au tournant du XIX^e et du XX^e siècle ouvre une brèche pour l'émancipation féminine. La profession d'artiste dramatique se démocratise, et l'on peut y prétendre sans être issue d'une famille de comédiens :

le théâtre recrute plus largement : quelques aristocrates égarées par la passion, des bourgeoises au statut social encore incertain et obligées de travailler – notamment des filles de femmes galantes comme Sarah Bernhardt –, et surtout une multitude

²⁷⁶ Colette, *La Vagabonde*, in *Œuvres, t. 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1083.

²⁷⁷ Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris, op. cit.*, p. 103.

d'ouvrières qui voient là une manière d'échapper au prolétariat, rejoignent les planches²⁷⁸.

Le théâtre apparaît comme une alternative souhaitable eu égard à l'image laborieuse du travail en usine. Yvette Guilbert, Thérèse²⁷⁹ avant elle ou encore Madame Segond-Weber²⁸⁰, grande tragédienne de la Comédie-Française sous le Second Empire qui ne cessa de revendiquer son origine prolétarienne²⁸¹, sont toutes les trois issues du ruisseau²⁸² et sont des exemples d'émancipation économique. Le succès rencontré par Yvette Guilbert lui permet par exemple de subvenir aux besoins de sa mère qui peut s'arrêter de travailler²⁸³.

Comme l'explique Jean-Claude Yon,

[l]a profession d'interprète peut sembler *a priori* ouverte à tous. Ne suffit-il pas d'avoir du talent ? Là est certainement un des attraits les plus puissants de la « dramaturgie²⁸⁴ » : au théâtre, il semble possible de réussir (et en une soirée, en plus !) sans posséder d'autre capital que sa propre valeur²⁸⁵.

La question du talent ne se pose pas en premier lieu pour les actrices, que l'on considère bien plutôt pour leur corps : c'est la première « valeur » de l'actrice. Yvette Guilbert, par exemple, est repérée dans la rue par Charles Zidler, directeur de l'Hippodrome²⁸⁶, qui la complimente sur sa « taille superbe », son « corps élégant », qui feraient d'elle rien de moins que « la plus belle écuyère de Paris²⁸⁷ » ! Le métier étant trop risqué, la mère de l'actrice le lui interdit et celle-ci tente sa chance dans le théâtre, qui a l'avantage de la respectabilité. Mais la nécessité de gagner rapidement de l'argent conduit Yvette Guilbert à s'engager dans le café-

²⁷⁸ Lola Gonzalès-Quijano, *Capitale de l'amour, Filles et lieux de plaisir à Paris au XIXe siècle*, Paris Vendémiaire Harmonia Mundi, 2015, p. 155.

²⁷⁹ Désirée Emma Valladon dite Thérèse (1837-1913), grande chanteuse populaire du XIX^e siècle, appelée « la diva du ruisseau » en raison de ses origines très modestes. Elle chante un répertoire de chansons lestes et satiriques. Connue pour sa gouaille, elle l'est aussi pour la majesté d'une trajectoire du ruisseau vers les lingots, et put être considérée comme une des artistes qui voient la naissance de l'industrie du spectacle en France. Cf. Jacqueline Blanche, *Thérèse, première idole de la chanson française (1837-1913)*, La Fresnay-sur-Chedouet, 1981 ; Pierre-Robert Leclercq, *Thérèse, la diva du ruisseau*, Paris, A. Carrière, 2006.

²⁸⁰ Caroline-Eugénie Weber, dite Madame Segond-Weber (1867-1945), grande tragédienne du Français de 1887 à 1926, elle fait partie de ces artistes – avec Sarah Bernhardt et Jean Mounet-Sully – que Jean Cocteau qualifie de « monstres sacrés ». (Jean Cocteau, *Mes monstres sacrés*, textes et documents réunis par Édouard Dermit et Bertrand Meyer ; introduction de Milorad, Paris, Encre, coll. « Les Arcanes du temps », 1979)

²⁸¹ Anne Martin-Fugier, *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001, p. 23.

²⁸² Voir note 56.

²⁸³ Yvette Guilbert écrit dans ses mémoires être dans l'urgence de trouver une solution pour gagner de l'argent car sa mère, couturière à domicile, a la vue qui baisse, ce qui compromet la viabilité de leur seule source de revenus.

²⁸⁴ Terme forgé par l'auteur pour signifier l'importance que prend le théâtre dans la société du XIX^e siècle.

²⁸⁵ Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 209.

²⁸⁶ Salle à la grande réputation, située entre le pont de l'Alma et la place du Trocadéro, qui propose des spectacles de cirque et d'équitation, des pantomimes hippiques, courses de chars et combats de gladiateurs. Voir Claudine Brécourt-Villar, *Yvette Guilbert, l'irrespectueuse*, Paris, Plon, 1988, p. 49.

²⁸⁷ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie. Mes Mémoires*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1927, p. 35.

concert : elle accepte de « déchoir » dans la hiérarchie des scènes – « Quoi ! aller au *café-concert* quand on était *du théâtre* ? Fi donc ! Mais le pain, le pain, il faut bien gagner le pain...²⁸⁸ » Au café-concert les carrières ont la réputation de pouvoir être fulgurantes et plus rapidement lucratives qu'au théâtre – c'est ce dont témoigne Thérèse dans la filiation de laquelle se situe Yvette Guilbert. Le café-concert apparaît bien comme le lieu d'émancipation financière de l'actrice qui, par un phénomène d' « ascension sociale », se sort de conditions matérielles précaires.

Mais se lancer dans la carrière artistique et, on le voit, l'appât du gain, comporte de nombreux dangers pour une jeune fille, et le monde du théâtre peut apparaître comme un lieu de prédation où règnent les rois de la pègre. Si une femme souhaite s'émanciper économiquement, elle est une proie pour d'autres qui voient en elle un objet marchand. Car dans le monde du spectacle, notamment à la Belle Époque, les réseaux de prostitution sont nombreux. Dans un contexte où le monde du spectacle tend à développer une économie propre à répondre à la société du spectacle qui se met alors en place, une actrice est aussi considérée comme une prostituée.

2. 1. 2. Une prostitution structurelle

Le problème de l'émancipation des actrices à la Belle Époque est confronté à l'association de la profession à la prostitution, laquelle est structurelle. Si le théâtre a toujours été motif d'opprobre pour les deux sexes de la part de l'Église catholique qui gère l'État civil jusqu'à la Révolution française²⁸⁹, seules les actrices sont associées à la prostitution et souvent assimilées aux courtisanes. Cette association se traduit dans un écart de salaire considérable entre les actrices et les acteurs, car on compte sur l'activité de prostitution des premières comme appointement complémentaire – calcul qui la rend donc nécessaire²⁹⁰. Les actrices doivent en outre financer leurs costumes de scènes, fort coûteux²⁹¹. « Vivre de ses appointements reste [...] impossible, sauf pour les très grandes vedettes comme Rachel ou Sarah Bernhardt²⁹² », analyse Lola Gonzalès-Quijano, qui parle de « nécessité vénale attachée

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 47. L'actrice souligne.

²⁸⁹ Anne Martin Fugier, *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001 ; J. McManners, *Abbés and actresses. The Church and the theatrical profession in Eighteenth-century France*, Clarendon Press, Oxford, 1986 ; Virginia Scott, *Women on the stage in early modern France (1540-1750)*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

²⁹⁰ « Souvent, une femme vient me trouver en me disant que les 50 francs, ce n'est pas assez, qu'elle va être obligée de raccrocher, de faire des hommes dans la salle, à cinq sous... Ça ne me regarde pas : j'ai 30 000 francs de loyer. » (Propos attribués à Hiltbrunner, directeur des Délassements-Comiques dans le *Journal* des Goncourt, "Théâtre", année 1854 ; cité par Lola Gonzalès-Quijano, *Capitale de l'amour, op. cit.*, p. 153.)

²⁹¹ Anne Martin-Fugier, *Comédienne, op. cit.*, p. 12.

²⁹² Lola Gonzalès-Quijano, *Capitale de l'amour, op. cit.*, p. 155.

au métier d'actrice », entretenue par la rude concurrence et par les directeurs de théâtre qui n'hésitent pas à faire dépendre un rôle d'un service sexuel.

La prostitution des actrices s'inscrit de fait dans un système de corruption généralisée ; [...] les directeurs de théâtre comptent également bien souvent sur l'influence des protecteurs des actrices qu'ils engagent. Les noms de 11 directeurs de théâtre ou de cirque (qui sont quelquefois aussi auteurs dramatiques) sont cités dans le registre BB1 [de la police] des femmes galantes – Prosper Bagier, Marc Fournier, Victor Henry, Hervé, Arsène Houssaye, Jacques Offenbach, Nestor Roqueplan, Léon Sari, Maurice Strakosch, François Varcollier, Camille Weinschenk –, ce qui laisse entrevoir l'étroitesse des liens entre le demi-monde et l'univers du spectacle²⁹³.

Les conditions sont différentes du théâtre au café-concert, mais la réalité de l'exploitation économique des actrices reste la même : cela n'est qu'une question d'exposition, de visibilité du « marché ». Au début de l'année 1863, Sarah Bernhardt, ayant quitté le Français par une claque²⁹⁴, se trouve sans moyen de subsistance.

Que peut faire à dix-neuf ans une jeune fille belle et sans fortune ? Évidemment, vivre de ses charmes. De plus, elle avait sous les yeux l'exemple de sa mère et de sa tante, toutes deux femmes entretenues. Cela, elle ne le raconte pas dans *Ma double vie*, mais on en a une idée d'après plusieurs témoignages. À commencer par Marie Colombier, aussi brune et épanouie que Sarah était rousse et mince, qui menait alors la même existence qu'elle. Marie raconte que Sarah, dès ses débuts au Théâtre-Français, était en butte aux reproches : elle ne rapportait pas d'argent à la maison, elle n'avait pas compris que, pour faire du théâtre, il fallait séduire les critiques... Excédée, Sarah s'était un soir décidée à aller au théâtre des Variétés, non pour assister au spectacle mais pour y « jeter ses filets », selon l'expression de sa tante. À la sortie, deux hommes la suivirent, un jeune et un vieux. Le vieux semblait plus riche mais, dans un premier temps, elle garda le jeune, un viveur élégant, Émile de Kératry, lieutenant de vaisseau²⁹⁵.

Engagée au théâtre du Gymnase en mars de la même année comme doublure ou pour jouer de petits rôles, l'actrice n'abandonne pas sa vie galante : « elle avait besoin des subsides de ses amants pour vivre, surtout après la naissance de son fils Maurice l'année suivante²⁹⁶ ». Sa carrière, durant trois ans, piétine, mais l'actrice se rend régulièrement au théâtre, notamment à la Porte Saint-Martin où elle fréquente le régisseur. En 1865-1866 on y donne *La Biche aux bois*²⁹⁷, et Sarah Bernhardt se fait engager pour remplacer quelques jours mademoiselle

²⁹³ *Ibid.*, p. 156-157.

²⁹⁴ L'épisode est fameux, selon lequel Sarah Bernhardt, pour venger sa petite sœur qui venait de marcher sur la traîne de la robe de Mademoiselle Nathalie, une sociétaire du Français, lors de la cérémonie rituelle le jour de l'anniversaire de Molière, donne une claque à cette dernière. Refusant de lui présenter ses excuses et sachant à quoi elle s'expose étant donné la différence de statut entre les deux actrices, elle est renvoyée.

²⁹⁵ Anne Martin-Fugier *Comédienne, op. cit.*, p. 318.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Vaudeville-féerie en 4 actes et 16 tableaux de Théodore et Hippolyte Cogniard, créé à Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 29 mars 1845, sur une musique d'Auguste Pilati, ballets de Jean Ragaine, repris en 1866.

Debay²⁹⁸ du théâtre de l'Odéon qui tenait le rôle principal aux côtés de madame Ugalde²⁹⁹ de l'Opéra-Comique³⁰⁰. C'est durant cette période qu'elle constitue ce que Marie Colombier nomme sa « ménagerie³⁰¹ ».

Sarah Bernhardt fait à ce moment – elle a à peine vingt ans – l'expérience de la circularité d'un système dans lequel elle peut « vivre de ses charmes ». Ce que l'ethnologue Paola Tabet analyse un siècle plus tard à partir de l'étude de sociétés tribales :

[I]a division sexuelle du travail et l'accès différencié des hommes et des femmes aux ressources concourent à l'utilisation par les femmes de la sexualité comme monnaie d'échange – la seule dont elles puissent effectivement disposer. Dès lors les relations sexuelles prennent un relief tout asymétrique, devenant à la fois symbole et verrou de l'inégalité des sexes³⁰².

La sexualité structure les relations entre hommes et femmes, entre directeurs de salle et actrices, entre bourgeois et actrices. Les carrières des artistes dramatiques dépendent de ceux qui les achètent et les vendent. Le sexe ou plutôt l'hétérosexualité est le cœur avoué du système, qui permet aux actrices d'obtenir certains rôles, places et fonctions, est aussi ce qui les soumet à la toute-puissance masculine. C'est ce dont témoigne Yvette Guilbert qui narre, alors qu'elle est encore une jeune actrice inconnue au théâtre des Variétés, la raison pour laquelle elle est remplacée, au pied levé et sans être prévenue, dans le joli rôle qu'elle tenait dans une pièce de Millaud, par « une splendide fille, demi-actrice, demi-courtisane [...] Pourquoi ? Elle était la maîtresse d'un des plus gros actionnaires du théâtre... » Le directeur, Bertrand, diagnostique et tente de faire apparaître l'équilibre des peines :

Mon enfant, ce sont des obligations auxquelles un théâtre ne peut échapper... Vous en verrez bien d'autres, allez ! Il nous faut compter avec tant de gens... Croyez-vous que cela m'amuse d'engager cette femme, elle ne sait ni parler ni marcher en scène... mais au théâtre, personne, vous entendez, ne peut se dire libre, nous sommes tous esclaves de tous³⁰³.

²⁹⁸ Vénulie Elise Debay (? –1877) est une comédienne française issue du Conservatoire, qui joua au Cirque Impérial, à l'Odéon (1857-1868), à l'Ambigu, morte prématurément. (Cf. Henry Lyonnet *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie... tome 1* [1902], Genève Slatkine, 1969, p. 448.)

²⁹⁹ Gabrielle Delphine Élisabeth Ugalde (1829-1910), est une soprano, pianiste, compositrice et professeure de musique. Elle se produit sur les scènes du théâtre des Champs-Élysées, du théâtre Lyrique, des Bouffes-Parisiens mais surtout de l'Opéra Comique. Elle dirige le théâtre des Folies-Marigny en 1872 et les Bouffes-Parisiens de 1885 à 1888.

³⁰⁰ Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, op. cit., p. 157-158.

³⁰¹ Marie Colombier, *Le voyage de Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, Maurice Dreyfous, 1881, p. 134.

³⁰² Félicie Drouilleau, « Paola TABET, La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2004, 207 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 22, 2005. Consulté le 4 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cli/1820>.

³⁰³ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 45.

Le terme d' « esclavage » n'est pas ici par hasard, et si le directeur de salle l'emploie, qui profite d'une position malgré tout favorable dans cette économie, il faut imaginer la sordidité de la situation dans laquelle sont les jeunes actrices des cafés-concerts, associés au fil du temps à des bordels³⁰⁴.

Le 27 juin 1903, le journal *L'Assiette au beurre* titre « La Traite des Planches », levant ainsi le rideau sur une réalité systémique dénoncée par André Ibels en 1906 dans *La Traite des chanteuses (mœurs de Province). Beuglants et bouibouis, le prolétariat de l'Art ou... de l'amour ?*, qui rassemble des documents témoignant de la généralisation et de l'organisation de l'exploitation des chanteuses sur tout le territoire français.

Dès qu'une petite ouvrière, qui a de la voix ou qui le croit, n'a plus de place, on la dirige vers une chambre où il y a le pianiste, l'auteur, le compositeur et l'éditeur. Là en compagnie d'une vingtaine de petites femmes comme elles... qui ont de la voix et qui n'ont plus de place, on leur serine une trentaine de fois une dizaine de chansons. Et on l'expédie en province avec une belle robe un peu courte, mais incrustée d'or et d'argent ! Après la malheureuse se débrouillera comme elle pourra... avec sa voix. Par économie, souvent l'auteur, l'éditeur, le compositeur et l'agent lyrique ne font qu'un seul et même personnage. Si vous voulez voir des spécimens de ces hommes-Protée, allez à l'heure de l'apéritif du côté de la porte Saint-Denis ou de la porte Saint-Martin. Vous serez édifiés sur la manière dont on comprend l'art lyrique pour la province en contemplant de près et en entendant les conversations de tous ces mentons bleus et de toutes ces pauvres filles qui, par bravade sans doute ou par modestie peut-être, dissimulent leurs couleurs sous une couche trop épaisse de poudre de riz³⁰⁵.

La situation de proxénétisme engage tous les maillons de la chaîne de création les uns aux autres. Là, ce sont les actrices qui pâtissent le plus durement d'un système qui vit du commerce de leurs talents. D'un côté, au théâtre, règnent les vedettes qui peuvent chiffrer à leur gré leurs honoraires pour des hommes prêts à tout pour être vus ou passer un moment privilégié avec une étoile, s'assurant ainsi un train de vie et des subsides pour leurs créations ; de l'autre, au café-concert, les actrices nourrissent un réseau de prostitution national et subissent l'engrenage sans parvenir à en tirer profit, pour la majorité d'entre elles.

Cette interrelation des relations entre hommes de théâtre et actrices permet de situer ladite prostitution dans un *continuum*³⁰⁶ d'échanges tarifés entre hommes et femmes dont on a vu qu'il s'amorçait avec le mariage. Selon Paola Tabet en effet, l' « échange économique-

³⁰⁴ Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité ! La Mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle (1865-2011)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2015. Voir aussi le portrait du métier d'actrice dépeint par Alexandre Dumas dans *Kean*, à l'acte II.

³⁰⁵ André Ibels, « Deux siècles de caf'conc' », *Touche à Tout*, juillet 1912, p. 51 ; cité par Marie-Ange Rauch, *op. cit.*, p. 47.

³⁰⁶ Paola Tabet, *La grande arnaque*, *op. cit.*, p. 9.

sexuel³⁰⁷ » structure la société et la stigmatisation de la figure de la prostituée contribue à l'asseoir, qui se distingue de l'épouse légitime – elles sont à elles deux les deux jambes du système. Pour l'anthropologue, le patriarcat n'est concevable que dans ses liens avec un système d'économie capitaliste structuré autour de la marchandisation du corps des femmes. Réciproquement, l'économie capitaliste a besoin du patriarcat qui organise et fonde en droit³⁰⁸ la soumission de certains êtres à d'autres³⁰⁹. Dans ce contexte, Sarah Bernhardt présente un exemple limite qui, alors qu'elle était très célèbre et pouvait vivre de ses appointements, accordait encore des entrevues en maisons de rendez-vous moyennant de très importantes sommes.

Au moment où elle fit édifier son hôtel particulier de l'avenue de Villiers pour 500 000 francs or, elle cumulait protecteurs affichés et passes tarifées. On sait qu'au début de la III^e République elle accordait ses faveurs pour une somme comprise entre 500 et 1000 francs³¹⁰.

L'actrice, en continuant à se mettre dans la position de « femme galante », invite à concevoir une manière de s'émanciper d'un système dans lequel elle a su s'inscrire comme actrice et comme femme : elle sait tirer profit de sa situation exceptionnelle de star mondiale, et du prix que certains hommes sont prêts à payer pour être vus ou pour être un moment auprès d'elle.

Les actrices ne font pas exception dans un contexte où la prostitution est une « catégorie normative dont la fonction est d'énoncer les règles d'un usage légitime et illégitime du corps des femmes dans différentes sociétés³¹¹ ». À l'instar de Sarah Bernhardt, elles peuvent s'en sortir au prix de la gloire et d'un goût pour la surenchère. Maîtriser les codes de cette économie, les exploiter à son service, et au service de l'économie marchande, est une double circulation que manie avec virtuosité et ivresse la grande actrice de la Belle Époque. Mais dans la majorité des cas, au sein de cette économie, et qu'il s'agisse du directeur de salle ou de l'époux, c'est l'homme qui organise l'échange, c'est lui qui paie, c'est lui qui détient le pouvoir monétaire et statutaire, d'un point de vue juridique. Cet échange économique-sexuel n'a effectivement de sens que lorsqu'il y a de l'argent et de la « respectabilité », c'est-à-dire

³⁰⁷ Paola Tabet, *ibid.*

³⁰⁸ Ainsi le Code Napoléon et la République jusqu'à une date récente en France ; soumission fondée en nature également, comme nous le verrons dans le chapitre 3.

³⁰⁹ Sur ce point, voir Christine Delphy, *L'Ennemi principal, tome 1 : économie, politique du patriarcat*, Paris, Syllepses, coll. « Nouvelles Questions Féministes », 1997.

³¹⁰ Lola Gonzalès Quijano, *Paris, Capitale de l'amour, op. cit.*, p. 154.

³¹¹ Félicie Drouilleau, « Paola Tabet, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2004, 207 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°22, 2005, consulté le 01 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cliio/1820>.

une façade sociale, à tenir et préserver – à afficher. Circulation du visible par la bourgeoisie qui permet à la « domination masculine³¹² », pour emprunter une expression du sociologue Pierre Bourdieu, de s'exercer.

La précarisation du métier d'interprète est une constante dans l'histoire bien que le métier d'interprète ne soit plus un sujet d'opprobre dès le milieu du XX^e siècle. Dans les années 1960-1970 des lieux d'expérimentation artistique et collective se mettent en place afin de s'émanciper des autorités de l'auteur, du metteur en scène, de l'agent, au moment où les circuits imposés par l'industrie du spectacle se développent, où les castings se multiplient, pour lesquels l'interprète est traité·e comme un objet à même de correspondre ou pas à la projection imaginaire du réalisateur. Face à cette marchandisation de l'interprétariat, des initiatives collectives se mettent en place, qu'il s'agisse d'expériences comme celles du Café de la Gare³¹³ ou de celle du Théâtre du Soleil³¹⁴, qui répondent au bouillonnement politique et artistique de ces années-là. Les vagues féministes qui se succèdent des années 1970 aux années 1990 sont marquées par des logiques de « mise en visibilité » de ce qui est caché car ne correspond pas aux logiques du marché, et partant de rendre leur dignité aux « corps qui comptent », pour reprendre une expression de Judith Butler.

³¹² Dans la préface (« L'éternisation de l'arbitraire », rédigée fin 1998) des éditions anglaises et allemandes de *La domination masculine*, Pierre Bourdieu écrit : « s'il est vrai que les relations entre les sexes sont moins transformées qu'une observation superficielle ne pourrait le faire croire et que la connaissance des structures objectives et des structures cognitives d'une société androcentrique particulièrement bien conservée (comme la société kabyle, telle que j'ai pu l'observer au début des années soixante) fournit des instruments permettant de comprendre certains des aspects les mieux dissimulés de ce que sont ces relations dans les sociétés contemporaines les plus avancées économiquement, il faut alors se demander quels sont les mécanismes *historiques* qui sont responsables de la *déshistoricisation* et de l'*éternisation relatives* des structures de la division sexuelle et des principes de vision correspondants. [...] Rappeler que ce qui, dans l'histoire, apparaît comme éternel n'est que le produit d'un travail d'éternisation qui incombe à des institutions (interconnectées) telle que la famille, l'Église, l'État, l'école, et aussi, dans un autre ordre, le sport et le journalisme (ces notions abstraites étant de simples désignations sténographiques de mécanismes complexes, qui doivent être analysés en chaque cas dans leur particularité historique), c'est réinsérer dans l'histoire, donc rendre à l'action historique, la relation entre les sexes que la vision naturaliste et essentialiste leur arrache [...] ». (Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 7-8.)

³¹³ Menée par Romain Bouteille, Patrick Dewaere, Miou-Miou, Coluche, Sotha, Jean-Michel Haas, Henri Guybet, Catherine Mitry, Gérard Lefèvre, le Café de la Gare ouvre ses portes en 1969 à Montparnasse avant de se déplacer en 1972 entre les Halles et le Marais. Il s'agit, dans la continuité de la révolution de 1968, de construire un lieu financièrement et statutairement indépendant qui mette en avant la créativité des interprètes. Cette initiative collective permet aux interprètes de ne pas dépendre du désir de tel ou tel metteur en scène et de répondre par eux-mêmes à leur désir de jeu. Leur objectif est de faire un théâtre « vivant », où l'improvisation et l'interaction avec des partenaires de jeu qui sont souvent aussi des amis ont partie liée avec les pièces écrites par Romain Bouteille – c'est le fameux « droit de vol » des répliques. L'ambition est poétique et politique, qui renoue avec la tradition du théâtre populaire où l'acteur était au centre, tenu avec les autres par un canevas à partir duquel ils improvisent. Au Café de la Gare les membres ne sont pas attachés par une convention de fidélité à la troupe et vont et viennent au gré de leurs projets personnels.

³¹⁴ Fondé par dix étudiants en 1964, le Théâtre du Soleil est organisé en Société Coopérative et Participative (SCOP). Il doit devenir le lieu de l'utopie identifié par la metteuse en scène Ariane Mnouchkine comme le « possible non encore réalisé ».

2. 2. L'expérience de la folie est émancipatrice

Le féminisme dit de la « deuxième vague », que l'on peut subsumer dans la formule phare et longue de conséquences, « l'intime est politique³¹⁵ », s'inscrit dans un mouvement plus large de « valorisation » ou plutôt d'attribution de sens, par les philosophes dits « structuralistes », des expériences de la marginalité comme celle de la folie. De *La folie à l'âge classique* écrit par Michel Foucault³¹⁶ à *L'Anti-Œdipe* de Félix Guattari et Gilles Deleuze³¹⁷, il s'agit de penser le pouvoir à partir de ceux qu'il tente d'effacer. « Comme *Le Deuxième Sexe* (Simone de Beauvoir), nous ne sommes pas nés ce que nous devenons ; du jour où nous luttons pour notre libération, ce devenir n'est pas une imposition mais une construction, de l'art³¹⁸. » Mais quel devenir est-il possible pour des corps qui ne sont pas reconnus comme sujets ? Il faut aux actrices reconnaître qu'elles sont niées comme sujet, d'une part, et que si subjectivité il y a, elle se caractérise par son aliénation, d'autre part.

2. 2. 1. Lire et voir sous les apparences

Nier à un individu sa subjectivité en le privant de la reconnaissance de son sexe dans une société fondée par et sur l'hétérosexualité est aliénant, comme l'est aussi la croyance en la possession d'un (du) sexe. Faire apparaître le négatif d'une société, ce qui est la fonction du théâtre, est pris en charge par les actrices. Mais il ne s'agit pas seulement de présenter « l'envers » du visible, c'est-à-dire de montrer ce que l'on risque si l'on ne se conforme pas à l'ordre patriarcal (logique qui repose sur l'effroi de la mise au ban, donc à conforter l'ordre), mais de montrer l'invisible au sein même du régime de visibilité : non pas l'envers, mais le caché, quitte à critiquer expressément l'ordre établi.

La déconstruction de l'objectification du corps des femmes par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* introduit une analyse minutieuse des différentes étapes de la vie d'une femme. Elle explique notamment que « l'anatomie masculine constitue une forme forte qui souvent s'impose à la fillette ; et littéralement elle ne voit plus son propre corps³¹⁹ ». Ainsi Zouc utilise-t-elle exactement cette expression pour évoquer son rapport à elle-même : « Ça

³¹⁵ Carol Hanisch, « Problèmes actuels : éveil de la conscience féminine. Le "personnel" est aussi "politique" », *Partisans*, n° 54-55, « Libération des femmes, année zéro », juillet-octobre 1970. Consulté le 24 juillet 2019. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.

³¹⁶ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, et *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

³¹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, 2 tomes, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972/1973.

³¹⁸ Anne Querrien, « Les cartes et les ritournelles d'une panthère arc-en-ciel », *Multitudes*, n°34, automne 2008, p. 109.

³¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 2, op. cit., p. 25. L'autrice souligne.

me perturbe, parce que je ne me vois pas, c'est évident³²⁰. » La philosophe analyse ce rapport rompu à sa propre image à l'aide la psychanalyse, notant qu' « il semble aux fillettes que le garçon, ayant le droit de toucher son pénis, peut s'en servir comme d'un jouet tandis que leurs organes à elles sont tabous³²¹ ». Zouc relate à ce sujet une expérience qu'elle relie à « La Répulsion », du titre d'un chapitre du livre d'entretiens avec Hervé Guilbert, *Zouc par Zouc* :

Un jour je me suis retrouvée avec ce qu'on appelait un grand gosse, beaucoup plus âgé que moi. Je devais avoir cinq ou six ans. Il voulait me faire voir quelque chose vers le parc à fleurs, une espèce d'enclos où on jetait toutes les fleurs de l'église qui formaient une moisissure. Je me suis retrouvée coincée dans cette odeur de mousse, de pourriture et d'humidité. Et soudainement ce type a commencé à me parler très bas en m'attrapant les mains et en me tordant les bras, et soudainement j'ai vu quelque chose de rosé, d'inhabituel. Au comble de mon horreur, il m'a forcée à toucher son sexe. Je ne sais pas pourquoi, je savais que quelque chose de grave se passait, le type était tellement bizarre. Cette excitation à voix basse et cette espèce de moiteur, ces grosses pattes molles et ce gros sexe tiède sont sûrement à la base de mes répulsions dans ma tête³²².

Là où les garçons utilisent leur pénis comme un objet de jeu, ils ont aussi conscience, comme les petites filles, de la transgression que cela représente de se toucher ces parties intimes, et du traumatisme que cela provoque chez Zouc. Simone de Beauvoir est très critique quant à la position freudienne de l'« envie de pénis » chez les petites filles, si elle concède que « l'absence de pénis jouera dans la destinée de la fillette un rôle important³²³ » : précisément parce qu'elle ne peut pas jouer avec son sexe comme le peut le garçon car il leur est transmis qu'elles n'en ont pas.

Le grand privilège que le garçon en tire c'est que, doué d'un organe qui se laisse voir et saisir, il peut au moins partiellement s'y aliéner. Le mystère de son corps, ses menaces, il les projette hors de lui, ce qui lui permet de les tenir à distance : certes, il se sent en danger dans son pénis, il redoute la castration, mais c'est une peur plus facile à dominer que la crainte diffuse éprouvée par la petite fille à l'égard de ses « intérieurs », crainte qui souvent se perpétuera pendant toute sa vie de femme. Elle a un extrême souci de tout ce qui se passe au-dedans d'elle, elle est dès le départ beaucoup plus opaque à ses propres yeux, plus profondément investie par le trouble mystère de la vie, que le mâle. Du fait qu'il a un alter égo dans lequel il se reconnaît, le petit garçon peut hardiment assumer sa subjectivité ; *l'objet même dans lequel il s'aliène devient un symbole d'autonomie, de transcendance, de puissance [...] La petite fille cependant ne peut s'incarner dans aucune partie d'elle-même*³²⁴.

L'absence de symbolisation du sexe féminin propre à la domination masculine interdit à la petite fille de se construire une image de soi à même d'une part de la protéger des agressions

³²⁰ Zouc, « Zouc par Zouc », in *Zouc*, Paris, Balland, 1978, p. 19.

³²¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 2, op. cit., p. 22.

³²² *Ibid.* p. 15.

³²³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. 2, op. cit., p. 26.

³²⁴ *Ibid.*, p. 26-27. Nous soulignons.

et d'autre part d'avancer en sujet « entier » dans le monde : dans la construction de la subjectivité de la fille, quelque chose ne cesse de manquer, comme des frontières de son propre corps. Sigmund Freud, qui renonça à considérer comme réelles et non fantasmatiques les accusations d'abus sexuels des jeunes femmes nommées après lui hystériques qu'il recevait sur son divan viennois, protégeait en fait et envers et contre la parole de ces femmes la figure tutélaire du père³²⁵.

Si le fait de « bien aller » était associé au fait de respecter le pouvoir du patriarcat bourgeois, la folie pouvait être interprétée comme une forme de résistance quant à l'être, manifestant le caractère totalitaire de l'oppression : on relève « tout entier » de cette société, ou l'on est enfermé. Dans *L'Anti-Œdipe*, Gilles Deleuze et Félix Guattari mettent en évidence le fait que lesdits « fous », via la figure archétypale du schizophrène (manière de se démarquer de l'hystérique freudienne, de parler de soi en tant qu'homme et non de projeter sur une femme ses propres fantasmes) sont les produits d'un système. Leur étude cherche à mettre en évidence la folie de la machine capitaliste elle-même produisant un certain type de comportement, qu'ils nomment « schizophrène³²⁶ ». Le « fou » est le symptôme de la folie d'une idéologie qui organise les désirs de telle sorte qu'elle dépossède l'individu de son soi. Il n'est pas le produit d'une histoire familiale privée. Gilles Deleuze et Félix Guattari montrent

à quel point le rapport de la folie avec la famille était fondé sur un développement affectant l'ensemble de la société bourgeoise au XIX^e siècle, et confiant à la famille des fonctions à travers lesquelles étaient évaluées la responsabilité de ses membres et leur culpabilité éventuelle. [...] Alors, au lieu de participer à une entreprise de libération effective, la psychanalyse prend part à l'œuvre de répression bourgeoise la plus générale, celle qui a consisté à maintenir l'humanité européenne sous le joug de papa-maman, et à *ne pas en finir avec ce problème-là*³²⁷.

L'interprétation de la psychanalyse permet de comprendre la centralité accordée par Freud à la sexualité au sein de la famille entendue comme système, là encore, clôt sur lui-même et devant se proroger.

³²⁵ « Pour les hommes, la tâche était claire : acceptez la loi du père et vous ne serez pas hystérique. » (Juliet Mitchell, *Frères et sœurs : sur la piste de l'hystérie masculine* [2000], traduit de l'anglais par Françoise Barret-Ducrocq, Paris, édition des femmes, 2008, p. 85.) Nous développons ce sujet dans le chapitre 3.

³²⁶ « Est-il exact de dire en ce sens que la schizophrénie est le produit de la machine capitaliste, comme la manie dépressive et la paranoïa le produit de la machine despotique, comme l'hystérie le produit de la machine territoriale ? [...] Quand on dit que la schizophrénie est notre maladie, la maladie de notre époque, on ne doit pas vouloir dire seulement que la vie moderne rend fou. [...] En fait, nous voulons dire que le capitalisme, dans son processus de production produit une formidable charge schizophrénique sur laquelle il fait porter tout le poids de sa répression, mais qui ne cesse de se reproduire comme limite du procès. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie, 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972/1973, p. 41-42.)

³²⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, op. cit.*, p. 58-59. Les auteurs soulignent.

Car on tente de névrotiser tout. Et sans doute se conforme-t-on ainsi à la mission de la famille, qui est de produire des névrosés par son oedipianisation, par son système d'impasses, par son refoulement délégué sans lequel la répression sociale ne trouverait jamais des sujets dociles et résignés, et n'arriverait pas à colmater les lignes de fuite des flux [de désir]³²⁸.

La famille, autrement dit, est la cellule de production d'individus aptes à être aliénés par le système « père ». Folie illustrée au théâtre depuis la vie et l'œuvre d'Antonin Artaud, et reprise notamment par le Living Theater, par exemple, qui se situe explicitement dans la filiation du poète : il s'agit de manifester une « folie » de l'art contre la « folie » de la société, sclérosante, normative, et pourvoyeuse de morbidité³²⁹. C'est toute une société assise sur une façade de respectabilité, rejetant certains comportements, qui est stigmatisée. Réciproquement, les figures de l'altérité représentées par les aliénés sont autant de présences révélant les dysfonctionnements de cette « machine capitaliste ».

Pour Zouc, actrice et femme, le passage par ce qu'elle appelle l'« asile » est présenté comme une expérience fondatrice pour l'écriture de *L'Alboum*.

Ma grande baffe, mon premier vrai grand tournant, c'est l'asile de fous. J'avais seize ans et demi. Je me suis retrouvée dans une chambre gardée à vue avec une chemise blanche sans lacet, il y avait des barreaux aux fenêtres. [...]

C'est grâce à mon passage à l'asile que j'ai appris à lire la première lecture que les gens donnent d'eux, et une deuxième lecture qu'il faut trouver soi-même. Je crois aux médecins, bien sûr, mais moi ce sont les malades qui m'ont soignée. [...] Après l'asile j'ai abordé le monde différemment. J'ai compris qu'il fallait savoir faire mal pour vraiment aider quelqu'un, et qu'il faut toujours dire ce qu'on ressent, surtout aux gens perdus³³⁰.

C'est à l'asile que l'actrice apprend à lire sous les apparences, c'est-à-dire à voir par réciproque le monde dans lequel elle a jusque là évolué comme « surface », pure extériorité. N'ayant « pas de sexe », partant ne pouvant accéder à la reconnaissance de sa subjectivité, Zouc prend le parti de la folie, et « normalise » l'expérience psychiatrique comme celle qui lui donne consistance dans son rapport à la création.

L'actrice ne banalise ni ne caricature les personnes qu'elle y a rencontrées, mettant ainsi au jour une réalité et des vies cachées à l'ensemble de la société. En parlant de cela de manière approfondie, il s'agit de particulariser une expérience mais aussi de conférer un espace à un lieu de vie largement tabou, révélant la manière dont le souci des convenances propre à une classe sociale, et à l'argent, peut détruire des individus.

³²⁸ *Ibid.*, p. 433.

³²⁹ Martine Agathe Coste, *La Folie sur scène : Paris 1900/1968*, Paris, Publibook, 2004.

³³⁰ *Ibid.*, p. 24 et p. 32.

J'ai une grande tendresse pour ceux qui réagissent, même maladroitement, à cette société. Je ressens l'éducation bourgeoise comme un crépi de mensonge, comme un tissu de vulgarité plus ou moins bien masqué qui s'approprie la soi-disant bonne culture et qui finalement nous rend aveugles, non disponibles et complètement bouchés. Avec la méfiance on tue tout ce qui peut naître. Parfois j'ai l'impression d'être une herbe folle dans un champ. Et il y a toujours quelqu'un qui, sous le prétexte de la bonne pensée, ou de sa vérité, essaye de me mettre un coup de sécateur³³¹.

La bourgeoisie est pourvoyeuse de morbidité : le souci des convenances « tue tout ce qui peut naître », c'est-à-dire la singularité, le désir. Aussi, le passage de Zouc par l'asile est initiatique et la fréquentation de la folie en soi et chez les autres est aussi ce qui a motivé la démarche de l'actrice suisse. Cette expérience lui donne une forme de légitimité à s'énoncer, et de protection – ainsi *L'Albom* s'ouvre-t-il sur le personnage de la sœur de Zouc qui avertit les spectateurs que l'actrice est « encore plus malade qu[eux]³³² ». L'actrice s'énonce avec les corps brimés par la société. Son analyse, née de son expérience, n'est pas éloignée de celles de Michel Foucault dans son *Histoire de la folie*, parue en 1961, qui affirme que

la vérité de la folie ne fait plus qu'une seule et même chose avec la victoire de la raison, et sa définitive maîtrise : car la vérité de la folie, c'est d'être intérieure à la raison, d'en être une figure, une force et comme un besoin momentané pour mieux s'assurer d'elle-même³³³.

La société a besoin de la folie pour affirmer la normalité, comme elle a besoin des femmes pour assurer le pouvoir des hommes. La capacité de décider de ce qui est visible – la bonne conduite comme le sexe masculin (le sexe féminin n'est pas moins visible il est seulement différent, comme le sont en réalité tous les sexes) – et ce qui ne l'est pas – la mauvaise conduite et le sexe féminin – constitue la domination masculine. Une des manières de s'en émanciper est de brasser ce découpage. Ainsi fait Angélica Liddell en mettant en scène un monstre qui « dit la vérité³³⁴ », antinomie dans les termes capitalistes qui lui permet de porter une « réflexion brutale et lucide sur la médiocrité de la société sur laquelle repose la démocratie³³⁵ ».

2. 2. 2. Ce que l'on voit, ce à quoi l'on assiste

³³¹ Zouc, « Zouc par Zouc », in *Zouc, op. cit.*, p. 32.

³³² Voir plus bas, la troisième partie de ce chapitre.

³³³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, op. cit.*, p. 47.

³³⁴ Angélica Liddell, entretien en direct dans le cadre du Festival d'Avignon 2010 à propos du spectacle *El año de Ricardo*, propos traduits par Christilla Vasserot. Consulté le 11 juillet 2019. <https://www.theatre-contemporain.net/video/Conference-de-presse-du-14-juillet-1826?autostart>.

³³⁵ *Ibid.*

L'attractivité que représente le monde du spectacle à partir des années 1980 s'accompagne de la précarisation du statut d'artiste et la remise en question régulière du régime de l'intermittence en France³³⁶. Cette prolétarianisation du travail scénique va de pair avec la mise en évidence d'une structure politico-familiale qui choisit entre les « corps qui comptent³³⁷ », et les autres³³⁸. Il s'agit de « problématiser la matière des corps », matière « envisagée comme l'ouverture à de nouvelles possibilités, à de nouvelles manières pour les corps de compter³³⁹ ». Cela implique de révéler les lignes de forces et de désir qui traversent les corps : ce qui nous meut n'est pas toujours beau à voir, mais c'est ce que l'art doit montrer, et pour cela faire l'« archéologie » des régimes de visibilités.

Pour Angélica Liddell, « la conscience d'être femme », c'est « la conscience d'être socialement femme³⁴⁰ », c'est-à-dire d'être renvoyée en tant qu'individu à son sexe dans la société. Cela n'implique pas de généralisation, d'une part : dans son *Triptyque de l'affliction* (*Monsieur et Madame Palavrakis, Once upon a time in West Asphyxya et Hysterica passio*), « les femmes sont complices de la pourriture familiale, elles sont complices des abus » et ne sont donc « pas sauvées par leur condition de femme³⁴¹ ». L'actrice se refuse à « exprimer une opinion générale sur les femmes », car ce dont il s'agit c'est de « partager un point de vue sur le monde³⁴² ». D'autre part et par suite, c'est la raison pour laquelle le théâtre apparaît comme le revers du visible social : « C'est le lieu où tu oses dire toute la vérité³⁴³. » Or dire la vérité, pour Angélica Liddell, c'est « un acte de démence sous contrôle³⁴⁴. » Elle témoigne de l'intériorisation de la norme sociale aliénante, comme une norme précisément pour déterminer ce qui est « fou », et ce qui ne l'est pas. Comment être libre dans la création si le référent est

³³⁶ Les intermittents seraient au nombre de 254.394 en 2011 selon un rapport parlementaire publié par le député PS Jean-Patrick Gille cité par *Le Monde*, contre 50.000 en 1989. Avant 2004, il était possible, pour les affiliés au régime, de cotiser sur une année complète afin d'obtenir leur indemnisation, en 2014 il faut avoir réalisé les 507 heures de travail obligatoire pour toucher une indemnité en huit mois et demi. Pour une histoire du statut des artistes interprètes, nous renvoyons à Mathieu Grégoire, *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes (de 1919 à nos jours)*, Paris, La Dispute, coll. « Travail et salariat », 2013.

³³⁷ Cette expression est empruntée au titre du livre de Judith Butler, *Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009.

³³⁸ Cela correspond à ce que l'on a appelé le féminisme de la troisième vague. Nous renvoyons à l'introduction, et à l'article de Rebecca Walker, « Becoming the Third Wave » (*Ms. Magazine*, New York, Liberty Media for Women, janvier/février 1992, p. 39-41), qui fait remonter l'émergence de cette nouvelle génération au début des années 1980, quand des militantes noires – Gloria Anzaldúa, bell hooks, Chela Sandoval, Cherrie Moraga et Audre Lorde entre autres – s'élèvent contre le caractère blanc et bourgeois du féminisme radical.

³³⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent, op.cit.*, 4^{ème} de couverture.

³⁴⁰ Angélica Liddell, « Aucune montagne, aucune forêt, aucun désert ne nous délivrera du mal que les autres tramant à notre intention », Entretien avec Christilla Vasserot, *Outre scène* n° 12, mai 2011, p. 17.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*, p. 18.

³⁴³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴⁴ *Ibid.*

imposé de l'extérieur mais constitue le premier rapport à soi, posant ainsi les conditions de sa transgression ?

« L'enfance c'est ce qu'on massacre³⁴⁵ », avance Angélica Liddell. S'énoncer en son nom c'est à la fois dépasser les normes de genre intériorisées pour « passer outre la barrière de la pudeur³⁴⁶ », mais aussi parler au nom des faibles. « Il s'agit en fait de la vision des faibles. Je suis en empathie presque involontaire, immédiate, avec les faibles³⁴⁷. » Ces deux exigences lui permettent de construire un personnage masculin, c'est-à-dire en partant de la « guerre » qu'elle doit mener contre elle-même pour ne pas sombrer dans la dépression, cette pathologie du pouvoir qui amène les individus à ne plus aimer désirer, à ne plus désirer vivre³⁴⁸.

Il y a des évènements, des expériences après lesquels je me trouve dans un état de faiblesse, de vulnérabilité, de dépression. En fait, on riait parce qu'on disait que les gens venaient voir si j'étais folle ou non, mais effectivement j'ai un problème de dépression depuis très longtemps. Tout ce qui me fait tomber dans ce gouffre de la dépression finit par devenir du théâtre chez moi, je ne programme rien. C'est juste que je me retrouve au fond d'un gouffre, il y a quelque chose qui m'y a poussé, et je dois sortir. C'est ma guerre, c'est une guerre que je vis chaque jour depuis mon réveil, que je mène contre la dépression, c'est là que le théâtre apparaît. [...] c'est une guerre contre la mort³⁴⁹.

C'est cette guerre en soi et contre soi qui va permettre à l'actrice de construire son personnage de Richard, c'est-à-dire de se déplacer sur le terrain du masculin – « Lorsque je joue le rôle de Richard, le fait que je sois une femme ne change rien, un homme pourrait le faire³⁵⁰. » Et de créer une figure imaginaire à laquelle femmes et hommes vont pouvoir s'identifier. L'expérience de l'art est une lutte pour la vie, c'est-à-dire pour la possibilité de faire parler « vrai » à ceux qui « jouent faux » sur la scène du monde, présentée et intériorisée

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁴⁸ « Nous vivons dans un monde plutôt désagréable, où non seulement les gens, mais les pouvoirs établis ont intérêt à nous communiquer des affects tristes. La tristesse, les affects tristes sont tous ceux qui diminuent notre puissance d'agir. Les pouvoirs établis ont besoin de nos tristesses pour faire de nous des esclaves. Le tyran, le prêtre, les preneurs d'âmes, ont besoin de nous persuader que la vie est dure et lourde. Les pouvoirs ont moins besoin de nous réprimer que de nous angoisser, ou, comme dit Virilio, d'administrer et d'organiser nos petites terreurs intimes. La longue plainte universelle qu'est la vie... On a beau dire « dansons », on est pas bien gai. On a beau dire « quel malheur la mort », il aurait fallu vivre pour avoir quelque chose à perdre. Les malades, de l'âme autant que du corps, ne nous lâcheront pas, vampires, tant qu'ils ne nous auront pas communiqué leur névrose et leur angoisse, leur castration bien-aimée, le ressentiment contre la vie, l'immonde contagion. Tout est affaire de sang. Ce n'est pas facile d'être un homme libre : fuir la peste, organiser les rencontres, augmenter la puissance d'agir, s'affecter de joie, multiplier les affects qui expriment un maximum d'affirmation. Faire du corps une puissance qui ne se réduit pas à l'organisme, faire de la pensée une puissance qui ne se réduit pas à la conscience. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champ », 1996, p. 75-76.)

³⁴⁹ Angélica Liddell, Leçon d'Angélica Liddell présentée par Laure Adler, in « Supramuros 2016 », Les leçons de l'Université, 13 juillet 2016, https://www.canal-u.tv/video/universite_d_avignon_et_des_pays_de_vaucluse/lecon_de_angelica_liddell.23440.

³⁵⁰ Angélica Liddell, « Aucune montagne,... », art. cité, p. 19.

comme la vraie scène. Le théâtre n'est plus une scène de « représentation » mais de « présentation » de la vérité de la représentation – au génitif subjectif. L'émancipation de l'actrice se fait depuis l'intérieur de l'assignation à la soumission, étant entendu que c'est une « circulation » des flux de désir qu'il s'agit de conscientiser voire de bouleverser, et qu'il ne suffit pas de le reconnaître pour s'en laver les mains. Ainsi peut-elle dire :

quand je parle de ma douleur, je la relie à une douleur collective. La douleur de l'autre est aussi réelle que ma propre douleur. Ce n'est pas une mince affaire que la compassion : se mettre à la place de l'autre, faire en sorte que la douleur d'autrui nous semble aussi réelle que la nôtre³⁵¹.

Particulièrement sujettes à la compassion, les femmes se mettraient à la place des autres. L'actrice montre qu'il s'agit d'un rôle, et rend grâce, d'une certaine manière, à son métier d'actrice : rien de « facile », il ne s'agit pas de « se prendre pour » autrui, mais de construire un personnage – un autre – à partir de ce que l'on peut savoir de soi en tant qu'individu situé, ici sexuellement, dans le monde.

L'expérience de la douleur est émancipatrice à être considérée comme expérience collectivement partagée, et produite par un système aliénant. Il ne s'agit pas de « trouver » une ou la cause de l'aliénation, car on court alors le risque de répondre à une logique par son inverse et produire de la stigmatisation – construire un ensemble « homme », « civilisation patriarcale et capitaliste », bien trop inhibant à son tour pour être libérateur – mais de déterminer la manière qu'ont les flux de désir de circuler, et considérer ce qu'ils produisent, non pas « de l'extérieur », mais « de l'intérieur ». Les cercles de l'aliénation sont visibles et invisibles. Une dynamique émancipatrice consisterait à reconnaître qu'il n'y a qu'un seul monde et que nous sommes toutes et tous parties prenantes de ces logiques aliénantes du désir. Or dans un art qui repose sur la visibilité et si les actrices sont d'une certaine manière « surexposées », il s'agit d'abord de rompre la réversibilité du visible et de l'invisible en incarnant un point de vue. Là, autrement dit, où certains hommes parlent des autres – femmes, « fous », etc. – et cherchent à contenir celles et ceux qui de par leur existence même dérangent l'ordre établi, les actrices parlent d'elles, faisant partie de ces « autres » que la société enferme – et l'enfermement dans la maison, et les rôles et fonctions dévolues aux femmes peuvent ainsi apparaître comme un certain degré dans un *continuum* d'existences vouées à la non-existence, entamée à la naissance quand il s'agit d'une fille, qui culmine dans la prison

³⁵¹ *Ibid.*

ou l'asile quant il s'agit de « fous ». Cette logique morbide repose sur la peur du débordement, sur la peur du plaisir charnel.

2. 3. Vers le plaisir

Un rapport à soi sous l'auspice du plaisir est nécessaire à la création, au même titre que la reconnaissance et la prise en charge de la douleur/colère : sans amour de soi et quelconque sentiment de sa propre valeur, un seul geste artistique est-il possible ? Dans *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir revisite la notion de plaisir féminin dans l'histoire, en rappelant qu'il n'est jamais recherché : c'est la femme qui doit répondre au désir/plaisir de l'autre. Le plaisir des femmes a toujours fait peur. Ainsi la philosophe relève-t-elle, chez Aristote par exemple, mais aussi chez Montaigne : « toucher sa femme prudemment et sévèrement, de peur qu'en la chatouillant trop lascivement le plaisir ne la fasse sortir hors des gonds de la raison³⁵². » La sauvagerie guette la femme en proie aux plaisirs charnels et *a fortiori* une actrice, qui joue de ses différents états. Jouer apparaît ainsi doublement transgressif. Une femme se met en scène dans des états puissants, et elle se fait rémunérer pour cela : elle est une professionnelle de la scène. En ce cas le sous-entendu sexuel fort présent dans la langue française nous intéresse. Une actrice est une femme qui joue de ses émotions et tire rémunération de la jouissance qu'elle procure au spectateur. Dans une circulation du visible où le corps féminin est pour autrui, elle peut rapidement être assimilée à une prostituée. Dans un contexte qui nie aux femmes leur réalité ou qui les infériorise de manière systématique, la notion de plaisir permet de penser l'émancipation comme un chemin vers une (re ?)conquête de son corps, par-delà les genres. « L'émancipation n'est pas synonyme de désincarnation, écrit Camille Froidevaux-Mettrie. Les féministes ont longtemps eu du mal à penser le corps des femmes autrement que comme un vecteur d'aliénation qui les enferme³⁵³. »

2. 3. 1. Le jardin comme lieu de transition entre scène privée et scène publique.

« Croiriez-vous que j'aie toujours eu l'intention de jouer ! », avoue Colette à l'échotier du *Gil Blas*³⁵⁴. Ainsi, Colette « veut monter sur les planches et ce n'est pas que pour une raison pécuniaire³⁵⁵ ». C'est-à-dire que cela n'est pas seulement en vue de gagner une indépendance économique, ce qui est néanmoins indispensable à l'émancipation féminine, mais aussi une manière de prendre du plaisir hors de la sphère domestique – si toutefois cela fut le cas – ou,

³⁵² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 2, *op. cit.*, p. 178.

³⁵³ *Ibid.*, p. 13.

³⁵⁴ 1^{er} février 1906, in Gérard Bonal, *Colette*, « *Je veux faire ce que je veux* », Paris, Perrin, 2014, p. 107.

³⁵⁵ Yannick Resch, *Écrire / danser la vie, Colette et Isadora*, Paris, L'Harmattan, coll. « Amarante », 2014, p. 76.

pour le dire autrement, pour se mettre en scène dans un autre cadre, sous d'autres auspices et dans d'autres accoutrements. C'est d'abord par amour du jeu que Colette monte en scène, pour le plaisir donc, et dans un contexte amical.

Colette se présente pour la première fois sur une scène publique à Neuilly, dans les jardins conjoints des hôtels particuliers voisins de Natalie Clifford Barney et Eva Palmer. Toutes deux sont américaines et célèbres, Natalie Clifford Barney est une femme de lettres, certainement une des dernières salonnières parisiennes et Eva Palmer est actrice. Cette première apparition scénique est une fantaisie pantomimique inventée et mise en scène par Willy : si Colette joue, c'est encore mise en scène par son époux. Dans cette pantomime, « niaise affabulation mise en scène par le père de Claudine et dont sa fille tenait un rôle³⁵⁶ », l'actrice n'est pas encore distinguée de son mari. Le critique masqué « X.Y.Z. » insiste d'ailleurs tout d'abord sur la grâce d'Eva Palmer plutôt que sur le talent de Colette, à peine évoquée :

Qui n'a pas vu ce corps d'enfant voilé à peine de trois draperies de mousseline en camaïeu vert, cette petite tête fine et candide qui succombe sous une cascade étonnante, merveilleuse, unique, de cheveux couleur de feu qui tombent jusqu'aux orteils, a manqué l'un des rares spectacles d'art qu'il soit donné de voir.

Elle a racheté de sa grâce ingénue la faiblesse de la pantomime. Un berger (Coll...e) s'endort sur la prairie ; passent des bouquetières (Mlle Rivi...e et Miss X...) qui s'efforcent d'attirer son attention en lui jetant des fleurs. (En passant, comme les bouquetières, notons l'art avec lequel l'une d'elles a su viser le dos du berger et lui planter une rose exactement...) Mais le berger ne s'éveille pas. Il n'ouvrira un œil, puis les deux, qu'à l'apparition de Miss E... P..., la nymphe des forêts. Duo d'amour, accompagné par des violons mal cachés derrière un massif ; don de l'anneau nuptial. Exit le berger. Rentrée de bouquetières. Jalousie. Troc de l'anneau, dont la nymphe ignore la valeur, contre deux colliers de fausses perles. Le berger revient. Colère. Il épousera la bouquetière qui a la bague au doigt et la nymphe s'effondre de douleur dans l'herbe, ajoutant ainsi un nouveau ton de vert à ceux de ses écharpes³⁵⁷.

Willy met en scène son épouse en travesti entouré de jeunes femmes, et projette ainsi ses fantasmes. Si le motif de la pastorale³⁵⁸ est ici largement exploité et dévoyé, il permet à son auteur de mettre en scène des jeunes femmes autour de la sienne, ensemble féminin dans une ronde érotique d'où triomphent trois types de sentiments : le dépit du berger, la victoire malhonnête de la bouquetière, la douleur de la nymphe. Tentons de transposer, au moment où

³⁵⁶ *La Vie parisienne*, 17 juin 1905, p. 406 ; cité par Chantal Bigot, « Le petit faune et les bacchantes, Naissance d'un mime », in *Colette*, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dir.), Paris, Cahiers de L'Herne, 2011, p. 105.

³⁵⁷ *La Vie parisienne*, 17 juin 1905, cité par Claude Pichois, in « Préface », *Colette, Œuvres, t. 1*, éd. cit., p. LXXXVIII.

³⁵⁸ Willy se rattache au « courant fantaisiste » qui inspira Colette. Cf. Véronique Brosse-Gigleux, *Aspects et enjeux de la pastorale dans l'œuvre de Colette*, thèse de Lettres, dir. Gilles Ernst, université Nancy 2, 2011. <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc581/2011NAN21016.pdf>.

le couple Gauthier-Villars bât de l'aile : le berger (Willy, qui fait jouer son rôle à son épouse) sous l'effet de la colère et par vengeance, ou par bêtise, se fiance avec une jeune fille à laquelle il est indifférent (danse des anonymes) alors qu'il était d'abord tombé sous le charme d'une nymphe (Colette, il y a peu, avait les cheveux longs). Celle-ci, ingénue et embarquée dans la ronde, tombe dans le piège parisien des jeunes bouquetières qui triomphent : l'effervescence féminine à Paris et son trouble suscité chez chacun des époux a eu raison du mariage. Mais l'histoire fait porter à la nymphe le poids de la dédite du serment du berger en cédant le bijou, et ainsi le mari peut-il rendre sa femme responsable de ses infidélités³⁵⁹.

Mais si l'actrice joue ici le rôle de son mari dans une pantomime qu'il a écrite et réglée, cela prend place hors de l'espace privé, à l'air libre. Cela peut lui donner une certaine puissance que d'interpréter l'homme de l'histoire. Colette garde un souvenir amusé de ces prestations : « Je me croyais un parfait Daphnis, en vertu d'un crêpe de chine terre cuite, fort court, de cothurnes à la romaine, et d'une couronne empruntée à Tahiti³⁶⁰. » Ainsi et en dépit de l'emprise exercée par son mari, Colette goûte au plaisir de jouer, et reproduit, de fait, l'expérience, malgré les « applaudissements mous de gens blasés³⁶¹ », en jouant un chevrier dans le *Dialogue au soleil couchant* de Pierre Louÿs au même endroit, en 1905. Elle fait là œuvre d'originalité en ne masquant pas le fort accent bourguignon qui la caractérise. L'auteur, présent, lui avoue : « Je viens d'avoir une des plus fortes émotions de ma vie [...] l'impression inoubliable de m'entendre interprété par Mark Twain et par Tolstoï³⁶². » Les accents des deux actrices, américain d'Éva Palmer et bourguignon de Colette Willy, étaient particulièrement ressortis avec le trac. Le plaisir de Colette en scène ainsi que la coquetterie qui la pousse à demander son avis à l'auteur sont bien le témoignage d'une forme d'aise autorisée par le cadre amical dans lequel ces prestations se déroulent, et les amitiés de Colette avec Natalie Barney, Eva Palmer mais aussi Rachilde et Renée Vivien sont durables, et vont par la suite lui assurer des soutiens.

C'est en effet à l'instigation des premières et de Georgette Leblanc, grande actrice, autrice et épouse de Maurice Maeterlinck, que Colette transforme l'essai, et joue dans *Le Désir, la Chimère et l'Amour* au Théâtre des Mathurins à Paris, au début du mois de février 1906. La

³⁵⁹ Selon Claude Pichois, dès 1903 et la parution de *Claudine s'en va*, le ménage ne fonctionne plus. « Colette commença alors une nouvelle vie », et le divorce est prononcé aux torts de Willy, le jugement de séparation des corps stipulant : « Attendu qu'il est justifié par la dame Gauthier-Villars qu'à diverses reprises son mari s'est rendu coupable à son égard d'infidélité ». (Claude Pichois, « Préface », Colette, *Œuvres*, t. I, éd. citée, p. LXXVII, et p. LXXXI, note 1.)

³⁶⁰ Colette, *Mes apprentissages*, in *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1072.

³⁶¹ *La Vie parisienne*, 17 juin 1905, art. cité.

³⁶² Colette, *Mes apprentissages*, in Colette, *Œuvres*, t. 3, éd. cit., p. 1072.

pantomime, dont l'argument littéraire est écrit par Francis de Croisset et l'arrangement musical par Jean Nougès, est, dans la veine de ses premières prestations, « approximativement hellénique, mais surtout fantaisiste et capricante³⁶³ ». Présentée après *La Mort de Tintagile* où s'illustre Georgette Leblanc, elle tient sur l'argument suivant : « Un petit faune se substitue à la statue de l'un de ses congénères honorés en effigie par trois nymphes et l'animal dieu trouble autant qu'Éros le cœur des trois jeunes vierges³⁶⁴. » Colette, qui a vécu les vingt premières années de sa vie dans deux villages bourguignons, et témoigné dans les *Claudine* son goût pour l'esthétique pastorale³⁶⁵, parvient à faire reconnaître une préférence, en dépit de l'emprise exercée par son mari.

Sortir du cadre privé et jouer son histoire en scène en se prêtant à la vision du mari – et interprétant son rôle dans la fable – est émancipateur. Il permet à l'actrice de comprendre la manière dont l'époux distribue les rôles et les responsabilités dans le cadre conjugal et sous le prisme de la fiction légère. Les bouquetières, qui interviennent et rompent l'amour initial représentent un environnement parisien féminin qui touche l'homme et la femme à la fois, chacun·e y trouvant ce qu'il doit y trouver. C'est à Paris que Colette fait la rencontre des femmes qui vont la lancer sur la scène et lui permettre de s'émanciper financièrement, et c'est aussi Paris qui fournit à Willy le vivier et la complaisance accommodante du mode de vie citadin et bourgeois pour la « maîtresse ». C'est ainsi le sens conféré à la représentation qui rend l'épouse la seule responsable de la fin de l'amour conjugal, ne pouvant, selon cette logique « s'en prendre qu'à elle-même ». C'est aussi bien de la culpabilité projetée par l'époux sur sa femme – de son refus de reconnaître sa responsabilité dans l'échec du mariage –, dont l'actrice se libère en découvrant, dans la pastorale, un motif de jeu et d'épanouissement plaisant. Il n'est en outre pas anodin que ces premiers rôles soient des travestis. Sortir du rôle d'épouse, ne pas s'identifier à celui de « femme » (épouse, maîtresse), c'est jouer autre chose, comme un faune.

2. 3. 2. Le faune : identification et distanciation

³⁶³ O. M., « Une soirée d'art au cercle artistique », *L'Art moderne*, 1^{er} avril 1906, p. 103.

³⁶⁴ Ferdinand Brulin, *L'Officiel des Théâtres*, 18 février 1906.

³⁶⁵ « La pastorale naît du contraste de la vie des champs avec les raffinements de la civilisation, pourrait-on avancer dans le cas de la petite provinciale propulsée dans le Tout-Paris d'un Willy cynique et mondain. Par ailleurs, représenter la nature idéale, sans forcément avoir de goût pour la nature réelle (qui est celle des romans-paysans), est une attitude littéraire des sociétés évoluées : on peut alors supposer un désir de plaire chez celle qui écrivit d'abord pour Willy, puis pour un public parisien, friand d'une campagne d'opérette. [...] pour Colette, la pastorale est aussi une poétique et une esthétique qui ouvrent un système de représentation caractéristique : s'enclôt dans l'espace, prendre un recul poétique, allégoriser la réalité et donner libre cours au lyrisme. » (Véronique Brosse-Gigleux, « Introduction », *Aspects et enjeux de la pastorale dans l'œuvre de Colette*, thèse citée, p. 9.)

Le théâtre permet de faire apparaître le monde comme théâtre, vaste jeu de rôles dans lequel les femmes et les hommes jouent une partition prédéterminée depuis des millénaires. Il se constitue réciproquement comme manière d'échapper à ce qui apparaît comme le « destin³⁶⁶ » du « deuxième sexe », que Simone de Beauvoir s'attache à déconstruire, en recourant précisément au vocabulaire dramatique : « Le drame de la femme, c'est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l'essentiel et les exigences d'une situation qui la constitue comme inessentielle³⁶⁷. » S'émanciper par le théâtre du théâtre du monde c'est reconfigurer les places et les rôles sans « prendre la place » du mari – celle que le mari lui donne –, mais se placer ailleurs, à côté, et exploiter ici l'imaginaire faunesque, donc l'hybridité des genres³⁶⁸.



Figure 3. « Colette dans *Le Désir, la Chimère et L'Amour* », de Francis de Croisset et Jean Nougès, Théâtre des Mathurins. 1906.

Il est en effet tout à fait révélateur que les premiers rôles que Colette interprète soient ceux d'un animal mythologique : dans le faune, la réalité du sexe est secondaire par rapport à l'imaginaire qu'il propose d'ouvrir³⁶⁹. Le faune, « divinité champêtre représentée avec un torse humain, des oreilles pointues, des pieds et des cornes de chèvre³⁷⁰ », est autant à mi-chemin de l'humain et de l'animal que de l'homme et de la femme. Ainsi, et étant donné les valeurs associées au corps féminin à la Belle Époque, le rôle du faune permet de prendre le large par rapport à la féminité majoritaire, invite à d'autres gestes et attitudes. L'actrice peut nourrir son interprétation de son enfance loin de la ville.

De fait, c'est un succès. La *Revue théâtrale* du 15 février 1906 la fait figurer en faune en couverture, et Colette relate dans un article

³⁶⁶ Du nom de la première partie du *Deuxième sexe*, t. 1, op. cit., p. 37-108.

³⁶⁷ Simone de Beauvoir, « Introduction », *Le deuxième sexe*, t. 1, op. cit., p. 34.

³⁶⁸ Le sexe est perçu comme une réalité biologique intangible : il y a deux sexes, masculin et féminin, à la Belle Époque, où l'on ne pense pas encore que la société produit le sexe. Voir notamment Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit de l'anglais (américain) par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992.

³⁶⁹ Posée ainsi pour l'instant, cette assertion sera discutée plus tard.

³⁷⁰ Définition du Centre National de Ressources Textuelles en Ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/Faune>.

enlevé ses « impressions de première ». *Le Théâtre* du même jour, dédié à Polaire qui crée *Les Hanneçons* d'Eugène Brieux, offre sa première page à Colette, toujours en faune. Ce personnage ouvre la carrière de Colette au music-hall. Rachilde en témoigne dans *Le Mercure de France* :

Je revois encore par un clair-obscur d'une nuit de théâtre, ce petit faune qui, la flûte de roseaux aux dents, guettait une ronde de nymphes... Il ne dansait pas. Il vivait son rêve et faisait de la belle nature au milieu de la plus factice des visions³⁷¹.

Le faune est une manière pour Colette de s'inscrire dans la continuité de ses *Dialogues de bêtes* parus en 1904. Le concert de louanges sur sa création faunesque devait encourager l'actrice. *L'Art moderne* souligne sa « grâce espiègle, son charme spirituel et gamin³⁷² », et Georges Barbier écrit à Robert de Montesquiou :

Je ne crois pas vous avoir dit combien j'ai aimé les poses de Mme Colette Willy dans une pantomime représentée cet hiver, pantomime très simple où elle incarnait de toute la grâce robuste et svelte de ses jolies jambes un jeune faune gamin, amoureux et déçu. Les joies d'art sont rares au théâtre, mais je dois avouer avoir ressenti une impression très aiguë et très harmonieuse devant les danses capricantes et la grâce un peu animale de Mme Willy. On voit des gestes analogues harmonieux et lascifs, se dérouler rouges et noirs sur la panse des vases étrusques ; coiffée de boucles sombres, cornue et pourvue de soyeuses oreilles, l'auteur des charmants « dialogues de bêtes » fut un être hybride, raffiné et inquiétant.

Ce petit faune vibrait depuis la pointe de ses sabots fourchus jusqu'au bout de ses doigts fardés, un cœur léger d'animal effrayé battait sous le buste couleur de Pan et les pampres écarlates et les yeux sombres, interrogateurs et narquois me retinrent, comme retiennent au coin d'un panneau de Primitif le visage pas encore confessé d'un héros ou d'une vierge fallacieuse.

Ne me trouvez pas trop frivole, il ne s'agit que d'une petite pantomime et d'un petit faune brun. Songez qu'il n'en est plus dans nos bois et excusez mon bavardage³⁷³.

Ce commentaire illustre la rencontre entre celle qui s'est déjà illustrée pour sa préférence pour les bêtes et la pastorale, univers bucolique et champêtre exploité par l'actrice. Les poses composent un caractère hybride masculin – « un jeune faune gamin » – et féminin – « la grâce un peu animale » –, croisé par l'enfance et l'animalité. En mélangeant ainsi les caractéristiques de genre à des données transversales ayant trait aux âges de l'humanité et à sa continuité d'espèce avec l'animal³⁷⁴, le faune de Colette est « un être hybride, raffiné,

³⁷¹ Cité par Samia Bordji, *Les Feux de la rampe*, Musée Colette, avril-novembre 2008, p. 1, repris par Chantal Bigot, « Le petit faune et les bacchantes, Naissance d'un mime », in *Colette, op. cit.*, p. 108.

³⁷² O. M. « Une Soirée d'art au Cercle artistique », art. cité.

³⁷³ Lettre à Robert de Montesquiou, Bibliothèque Nationale de France, NAF 15301, cité par Chantal Bigot, art. cité, p. 109.

³⁷⁴ Nous y revenons chapitre 3.

inquiétant », qualifié plutôt par des qualités – la vibration, l'effroi, la malice – que par une identité sexuelle.

Une telle unanimité et le concert de louanges qui accompagnent la prestation de l'actrice comportent en revanche le risque d'associer l'actrice à un rôle qui la définit et la contraint. C'est la raison pour laquelle, un mois après la première de *Le Désir, l'Amour et la Chimère*, Colette fait paraître, dans *Le Plaisir* du premier mars 1906, un petit conte intitulé « En faune » dans lequel elle narre un songe envoyé par Pan le soir de sa première répétition. Revêtue de son costume de faune, l'actrice espère rencontrer « quelque demi-dieu et [...] recueillir ses confidences mythologiques³⁷⁵ ». Se présentent successivement deux évergumènes qui se vantent d'être « le Faune » : le « Premier Faune des ballets du Roy » en « grossier cartonage couronné d'étoupe » sur le visage et « un risible justaucorps de taffetas marron que barrait un sautoir de pampre », et « le Faune de l'Académie nationale de musique », « un personnage sautillant, rasé, souriant, un pied en l'air dans l'attitude du génie de la Bastille ».

Demeurée seule, je sentis des larmes de dépit me monter aux paupières et je commençais une invocation païenne :

« Ô Pan !... »

... quand un sec éternuement me fit tressaillir...

Il était là, assis sur un talus d'herbe sèche. Il ne me regardait pas. Il avait l'air ensemble indifférent et inquiet. Il portait à sa bouche des noisettes qui éclataient sous ses dents et dont les coquilles vides s'accrochaient aux poils de sa poitrine. Ses oreilles velues, en cornets d'arum, s'orientaient vers tous les bruits et le coiffaient de cent manières.

[...] Il se gratta le bras et son odeur de bête divine – relent de bouc, parfum de menthe écrasée – vint jusqu'à moi, avec celle d'un chèvrefeuille fleuri qui pendant à son cou tout cordé de muscles... Quelque chose remua dans le bois et le rendit attentif... Il se leva, bâilla, et commença de marcher vers un taillis obscur, droit, tranquille, le dos immobile, balançant ses hanches au rythme de ses sabots comme l'arrière-train d'un beau cheval... Il s'en alla sans rien me dire et je sentis que je n'aurais jamais osé lui parler, moi petit faune en soie et en fourrure morte, petit faune pour rire, faune travesti pour théâtre des Mathurins et nymphes du bois de Boulogne...³⁷⁶

Amusée un moment par sa prestation, grisée par le succès, l'actrice s'empresse aussi de s'en distancier, pressentant le risque de l'identification à un seul type de rôle. Cela sera de fait le dernier faune interprété par l'actrice, bien que l'on puisse voir dans la suite de ses rôles une parenté signifiée par un rapport puissant à l'imaginaire de la nature et de l'animalité. Que l'on songe à la romanichelle, dans *La Romanichelle*, avec Paul Franck, « chef d'œuvre du

³⁷⁵ Colette, « En faune », *L'Envers du music-hall*, in *Œuvres*, t. 2, éd. cit., p. 313.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 314-315.

mimodrame³⁷⁷ », Paniska dans *Pan* de Van Lerbergue mis en scène par Lugné-Poe, la fameuse Yulka dans *La Chair*, la Chatte dans *La Chatte amoureuse* dans la revue *Ça grise* au Ba-Ta-Clan, réglée par Georges Wague sur une musique de Roger Guttinger, pour les pantomimes qui nous intéresseront.

Au moment où l'actrice sort de son rôle d'épouse en interprétant sur la scène de théâtre un rôle de faune, caractérisé par son espièglerie et sa sensibilité plutôt que par des critères de genre, elle manque d'être enfermée dans un rôle certes de sa composition et dans lequel elle trouve de l'amusement, mais qui peut vite limiter ses possibles d'interprétation. S'émanciper pour Colette c'est ne rien s'interdire mais prévenir les conclusions – connaître les tendances – pour défaire les « pulsions » identificatoires de l'actrice à un rôle.

Les scènes de l'art, de la société et de l'intimité constituent un *continuum* dont les variables historiques entament peu la situation générale des femmes comme subjectivités soumises à un certain ordre du visible et de l'invisible. La visibilité d'une femme est soumise à la concupiscence tandis que son invisibilité la réduit à une fonction domestique. Prendre conscience de la pénétration des logiques dominatrices peut faire des assignations à une place, un rôle et une fonction, un point de regard particulier ; et rompre ce *continuum* en sortant de la sphère de la domesticité en montant en scène dans un cadre amical et uniment féminin sont deux pistes pour l'émancipation des actrices.

Mais sortir des cadres habituels, rompre le cercle de l'aliénation au regard de l'autre implique de se déplacer dans la société. Or dans un contexte fortement concurrentiel, l'actrice non informée peut aisément être abusée. Il importe donc de prendre en considération les réseaux parallèles mis en place par les actrices et les personnes « relais » qui marquent leurs parcours et leur permettent d'entrer dans le monde de l'art. Quelles sont les modalités de cette « sortie » ? Certaines personnes, dont les rôles et les fonctions sont eux-mêmes genrés, interviennent à certains moments clés de la carrière d'une actrice.

3. Rôles, fonctions et places du protecteur

Le processus d'émancipation est une manière de s'inscrire dans des réseaux à même d'ouvrir à chaque actrice les voies de l'art. Cela implique de mettre en jeu les contextes sociétaux, culturels, économiques, mais aussi affectifs et familiaux. Ainsi le genre peut-il fournir une grille d'analyse pour ressaisir les comportements de chacun·e, en relation avec

³⁷⁷ In « *La Romanichelle* », sur le site « Les amis de Colette », Frédéric Maget (dir.). Consulté le 13 juillet 2019. <http://www.amisdecolette.fr/colette-sur-scene/>.

leur classe sociale. S'émanciper c'est (aussi) rompre, mais cela, d'une part ne s'effectue pas avec le mot qui le dit, d'autre part nécessite de prendre en considération l'horizon vers lequel tendre, donc les personnes qui viennent, à un moment donné, le matérialiser. Les sciences sociales permettent d'articuler les personnes et leurs contextes de provenance, les réseaux qui se tissent et les opportunités ouvertes par ce tissage, les études de genre apportent à cet éclairage sa dimension symbolique et archétypale. La notion de rôle³⁷⁸ développée en sociologie, ethnologie et psychologie sociale³⁷⁹ va nous permettre de penser l'agentivité des personnes adjuvantes dans l'émancipation des actrices.

3. 1. Des hommes bien insérés dans les milieux de l'art et de la politique

Ce sont d'abord, de manière évidente, des hommes qui prennent sous leur protection des jeunes femmes chez qui ils reconnaissent un talent. Le masculin, associé au pouvoir, confère aux hommes les rôles de « facilitateur » et « protecteur ». Ce sont eux qui connaissent et sont insérés dans les mondes de l'art et ceux de la politique, forts proches à la Belle Époque³⁸⁰. Ils circulent d'un milieu à un autre, pouvant y accéder sans suspicion, en tant qu'hommes, maîtrisant les codes et les enjeux d'alliances souvent complexes, délicates. Le monde est un vaste théâtre où les hommes jouent entre eux, avancent leurs pièces, leurs atouts, et permettent ainsi aux actrices d'avancer elles certes toujours « en corps », mais aussi « en personnes ». Maîtrise des codes, compréhension des alliances, entrer dans le monde c'est le déchiffrer comme un texte dramatique. Le duc de Morny, homme politique et diplomate, frère adultérin de Napoléon III, et Charles Zidler, fils de ses œuvres, ancien boucher et directeur de différents théâtres, sont deux hommes puissants qui marquent les trajectoires de Sarah Bernhardt et Yvette Guilbert, et vont nous servir d'exemple.

3. 1. 1. Le rôle de facilitateur

Un des premiers enjeux dans la carrière d'une actrice est précisément de la rendre possible. À un moment où l'accès au Conservatoire demeure la voie royale pour accéder à cette

³⁷⁸ Le sociologue Henri Mendras montre comment la notion de rôle permet un dépassement du contexte étroit des relations interindividuelles d'une part, et en quoi, dans les villes, ces rôles sont plus particulièrement définis que dans les campagnes, où ils se superposent. Cf. Henri Mendras, *Éléments de sociologie, Une initiation à l'analyse sociologique*, Paris, Armand Colin, 1967.

³⁷⁹ *Ibid.* Mendras refuse de considérer qu'il existe une différence fondamentale entre la problématique et la méthodologie de la sociologie, de la psychologie sociale et de l'ethnologie.

³⁸⁰ Christophe Charle, *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Seuil, 1998 ; Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire et Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010 ; Jean-Claude Yon, *Histoire du théâtre à Paris, op. cit.*

profession, permettant d'espérer entrer à la Comédie Française, ce qui assure à l'actrice la sécurité de l'emploi, il demeure difficile d'y entrer sans entregent.

Dans ce contexte, le rôle que joua le duc de Morny dans la carrière de Sarah Bernhardt est déterminant. L'actrice, qui disposait de vingt mille franc de rente assurés par son père si elle se mariait avant l'âge de vingt ans souhaite d'abord s'engager dans les ordres avant de se passionner pour le théâtre. La première vocation, l'actrice reconnaît dans ses mémoires que « [c]'était le charme et le mystère et par-dessus tout la tranquillité qui entourait la vie de la religieuse cloîtrée qui [l]'attiraient...³⁸¹ » La seconde, alors qu'elle avait déjà joué de petits rôles dans le couvent où elle était formée, est encouragée par le duc de Morny qui « finance largement son éducation – notamment les cours de peinture ; il décèle en elle des talents artistiques³⁸² », lui offre des places pour aller voir de nombreux spectacles à la Comédie-Française, établissement non loin de chez elle, 265, rue Saint-Honoré³⁸³. Selon Claudette Joannis, Sarah Bernhardt, qui rôdait souvent près de l'entrée des artistes, aurait été invitée par des comédiens à assister aux répétitions³⁸⁴. La suggestion du duc à tenter le concours du Conservatoire, que l'actrice présente dans ses mémoires comme un événement lors d'un déjeuner de famille qui doit décider de son avenir³⁸⁵, et contre laquelle elle s'oppose d'abord, est inscrite dans une fascination croissante pour le théâtre. Mais lorsqu'elle écrit « haï[r] presque tous ces hommes [ses prétendants], à l'exception du duc de Morny³⁸⁶ », il faut aussi certainement y percevoir la manifestation de l'intérêt qu'il portait à sa carrière dans le milieu exclusivement féminin d'où elle est issue³⁸⁷ et dans la continuité duquel elle était inscrite, n'ayant d'autres perspective, hormis celle du couvent, que d'être courtisane comme sa mère.

Le duc de Morny est effectivement très influent, et fort bien inséré dans les milieux mondains, artistiques et politiques³⁸⁸. Personnalité en vue mais agissant de manière

³⁸¹ Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, Paris, Phébus, p. 73.

³⁸² Claudette Joannis, *Sarah Bernhardt, « Reine de l'attitude et princesse des gestes »*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Portraits intimes », 2000, p. 26.

³⁸³ *Ibid.*, p. 24.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

³⁸⁵ Sarah Bernhardt, *Ma double vie, op. cit.*, p. 66-71.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

³⁸⁷ « *Ma double Vie* s'ouvre sur des parents absents et sur une constellation de femmes, qui constituent l'univers de la petite Sarah : ses tantes, mais aussi des figures maternelles de substitution comme na nourrice bretonne, la mère Sainte-Sophie au couvent, Mme Brabender et l'inusable Mme Guérard. » (Anne Pellois, « L'élaboration du personnage public dans les mémoires d'acteurs au XIX^e siècle », in Florence Filippi, Sarah Harvey et Sophie Marchand (dir.) *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 86.) Voir chapitre 5.

³⁸⁸ Frédéric Loliée, *Le duc de Morny et la société du Second Empire*, Paris, Émile-Paul, 1909.

souterraine³⁸⁹, il est dépeint avec ambivalence par Victor Hugo dans *Histoire d'un crime*³⁹⁰ et sert de modèle au duc de Mora dans *Le Nabab* d'Alphonse Daudet, qui était son secrétaire. Auteur d'une pièce de théâtre sous le pseudonyme de Monsieur de Saint-Rémy, *Les Dadas favoris*, il s'y présente ainsi :

Monsieur de Morny ? Il a deux dadas : les chevaux et le théâtre : il a une situation politique importante ; il est président de la Chambre, membre du Conseil privé, eh bien ! cela ne l'empêche pas d'être toujours occupé d'un handicap ou d'un vaudeville³⁹¹.

Sur le second aspect, il n'est pas uniquement spectateur et

fréquentait avec une assiduité, qui ne passait pas inaperçue, les coulisses et le foyer de la danse de l'Opéra³⁹². D'une manière plus étendue, par amour de l'art ou des artistes, on le savait facile et protégeant aux vocations naissantes³⁹³ quand elles se recommandaient, à la fois, des dons de l'esprit et des grâces du visage³⁹⁴.

L'intérêt du duc de Morny se porte certes sur les qualités physiques, mais il pourvoit très concrètement à l'avancement de certaines actrices. Par exemple, il aida Madame Judith, comédienne aux Variétés, à entrer à la Comédie-Française en 1846³⁹⁵ ; de même, la cantatrice Bernadine Hamakers³⁹⁶ obtient grâce à lui le rôle de Mathilde dans l'opéra *Guillaume Tell* de Rossini en 1856, ainsi qu'un engagement comme chanteuse à la chapelle du Palais des Tuileries et soliste pour la messe à l'occasion du baptême du prince héritier de l'Empire³⁹⁷. Il

³⁸⁹ Gerda Grothe, *Le duc de Morny*, Paris, Fayard, 1966, p. 332.

³⁹⁰ Victor Hugo, *Histoire d'un crime*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. I, Paris, J. Hetzel, A. Quantin, 1883, p. 30.

³⁹¹ Cité par Thérèse Charles-Vallin, « Le duc de Morny dans l'historiographie du Second Empire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 21, n°1, janvier-mars 1974, p. 83. Consulté le 4 janvier 2020. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhmc.1974.2279>.

³⁹² « Morny se montrait souvent à l'Académie de musique. Des raisons de personnes autant que l'amour du bel canto l'y ramenaient volontiers. » (Note de l'auteur.)

³⁹³ « V. la première partie des Mémoires de Sarah Bernhardt. » (Note de l'auteur.)

³⁹⁴ Frédéric Loliée, *Le duc de Morny et la société du Second Empire*, op. cit., p. 247-248.

³⁹⁵ Rapporté par Anne Martin-Fugier, *Comédienne*, op. cit., p. 26.

³⁹⁶ Bernadine Hamakers (1836-1912), soprano d'origine belge, une des reines de la scène du Second Empire. En 1870 elle est *prima donna* au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles et ce jusqu'à sa retraite en 1884.

³⁹⁷ Site des photographies historiques Paul Frecker <http://paulfrecker.com/index.cfm?page=LibraryDetails&itemid=8289>.

« lance » aussi les actrices Rébecca et Rachel Félix³⁹⁸, Alice Ozy³⁹⁹, ou la cantatrice Hortense Schneider⁴⁰⁰.

C'est donc ce duc puissant qui « a forcé son inscription au Conservatoire⁴⁰¹ » bien qu'il ne lui précise pas, alors qu'elle doit préparer son audition, qu'il lui faut prévoir une réplique si elle choisit d'interpréter Agnès, dans *L'École des femmes*, de Molière. Entrée par son talent, elle n'en sort qu'avec deux deuxièmes prix, ce qui lui interdit la Comédie-Française. Le duc de Morny intervient alors auprès de Camille Doucet⁴⁰², le directeur des Beaux-Arts, lequel intercède en sa faveur pour qu'elle entre dans la maison de Molière, obtienne un contrat, ce qui lui permet d'être émancipée par sa mère, à l'âge de 18 ans. L'actrice est désormais juridiquement responsable de ses actes. Elle compte de plus en plus sur les hommes de pouvoir pour entrer dans le milieu théâtral, bien que, d'une part, certaines personnes soient plus influentes ou utiles que d'autres – les recommandations d'Édouard Thierry, administrateur de la Comédie-Française, ne lui permettront pas, une fois l'institution quittée, de trouver de nouveau du travail en tant qu'actrice, tandis que les fréquentations mondaines, notamment dans le salon de Charles Haas⁴⁰³, sont différemment fructueuses – et que d'autre part cela ne remplace évidemment pas son talent. C'est effectivement dès lors qu'elle sait s'imposer dans les vers de François Coppée puis de Victor Hugo que « les choses s'enchaînent », et que les portes s'ouvrent.

Faciliter les choses, ouvrir la voie est une chose importante dans la trajectoire d'une actrice, et l'on voit que pour être « facilitateur » il faut être bien inséré dans les lieux de pouvoir. La concaténation des sphères d'influence est particulièrement sensible en la personne du duc de Morny, qui cumule les principaux critères de l'homme de pouvoir occidental – il est grand, blanc, riche, hétérosexuel, cinquantenaire. Il correspond au type d'homme que peut rencontrer une actrice comme Sarah Bernhardt, à savoir issue dudit « demi-monde » (complété par les

³⁹⁸ Rébecca Félix (1829-1853) est actrice, entrée au Français en 1844, est la sœur cadette de Rachel Félix (1821-1858), première actrice française mondialement connue notamment pour son interprétation de rôles tragiques, celui de Phèdre, en particulier. Rachel est un modèle d'inspiration pour Sarah Bernhardt.

³⁹⁹ Alice Ozy (1820-1893) pseudonyme de Julie Pilloy, comédienne aux théâtres du Palais-Royal, Variétés, Vaudeville et Porte-Saint-Martin. Amie et conseillère de Théophile Gauthier, elle entre dans les affaires à la fin de sa carrière, où elle est toujours en lien avec le duc de Morny.

⁴⁰⁰ Hortense Schneider (1833-1920) grande cantatrice du Second Empire, notamment pour Jacques Offenbach aux théâtres des Bouffes-Parisiens, Variétés et Palais-Royal avec Henri Meilhac et Ludovic Halévy.

⁴⁰¹ Claudette Joannis, *Sarah Bernhardt, op. cit.*, p. 26.

⁴⁰² Charles-Camille Doucet (1812-1895) est auteur dramatique élu à l'Académie Française en 1865 et nommé directeur de l'administration des théâtres au ministère de la Maison de l'Empereur en 1863.

⁴⁰³ Charles Haas (1833-1902), est un homme du monde, dandy célèbre pour avoir inspiré le Charles Swann dans *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

hommes de passage). Un autre contexte dessine un autre type de soutien toujours appuyé sur l'insertion dans les milieux de l'art et de l'argent, attaché au masculin dans nos civilisations.

3. 1. 2. Le rôle de protecteur

Ceci montre aux Provinces
Que, tout compté mieux vaut en bonne foi
S'abandonner à quelque puissant Roi,
Que s'appuyer de plusieurs petits princes⁴⁰⁴.

Charles Zidler, garçon boucher à Courbevoie, fort comme Hercule, gai et intelligent⁴⁰⁵, ne pouvait manquer de se projeter dans la situation d'Yvette Guilbert, fort célèbre pour au moins ces deux dernières qualités⁴⁰⁶. C'est probablement par identification, puis par amour, que Charles Zidler aide Yvette Guilbert de manière aussi directe que le duc de Morny agit par relations, et s'il lui offre des places pour aller assister à une représentation de *Théodora* avec Sarah Bernhardt au théâtre de la Porte Saint-Martin – c'est la première fois qu'Yvette Guilbert entre dans un théâtre –, il subvient aussi aux premières nécessités propre à l'art dramatique – « comme il me fallait quelque argent pour acheter des fards, des souliers, des gants, j'écrivis au brave ami Zidler. Réponse : un beau billet de cent francs⁴⁰⁷ ! » C'est certainement lui qui est derrière la rencontre d'Yvette Guilbert avec Edmond Stoullig, critique dramatique chargé de lui recommander un professeur de déclamation⁴⁰⁸, et qui l'introduit dans le monde du théâtre et du café-concert qu'elle n'a jusqu'alors jamais fréquenté :

Il l'emmena notamment chez Léon Sari, alors directeur des Folies-Bergère, dans sa maison de Vaux-le-Vicomte, où étaient régulièrement invités beaucoup de gens du spectacle et des lettres et qui, bien entendu, lui offrit une pépinière de relations idéales. Ces dimanches chez Sari lui permirent également de se polir socialement et de s'instruire « par distraction »⁴⁰⁹.

C'est là qu'on lui trouve un nom de scène qui allait remplacer celui d'Emma, son prénom de naissance, que l'on trouve trop attaché à la figure du roman de Flaubert, et « Yvette » est à

⁴⁰⁴ La Fontaine, *Fables*, livre VIII, fable 18, « Le Bassa et le marchand ».

⁴⁰⁵ Cf. nécrologie par Charles Chincholle, 11/09/1897, in « Recueil factice d'articles de presse concernant les directeurs de music-hall, classés par ordre alphabétique de leurs noms », Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu-Louvois, cote 8-RO-15681.

⁴⁰⁶ « Arletty raconte que dans les années 1930 son intelligence et sa culture extraordinaires frappaient toujours ceux qui la rencontraient. » (Claudine Brécourt-Villars, *Yvette Guilbert*, op. cit., p. 272.)

⁴⁰⁷ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 38.

⁴⁰⁸ C. de Néronde, « Yvette Guilbert », *Le Monde moderne*, novembre 1898 ; cité par Claudine Brécourt-Villars, *Yvette Guilbert, l'irrespectueuse*, op. cit., p. 55.

⁴⁰⁹ Claudine Brécourt-Villars, *Yvette Guilbert, l'irrespectueuse*, op. cit., p. 55.

« la mode depuis la publication de la nouvelle de Maupassant⁴¹⁰ ». L'accompagnement de Zidler est précis et rapproché, si l'on ne connaît pas la nature exacte des relations entre les deux artistes.

Ainsi, autant le duc de Morny était dans les milieux mondains et politiques tout à son aise, autant Charles Zidler « fait la connaissance de tous les remueurs d'idées et d'argent » en fréquentant « les cercles, les théâtres », avant d'imaginer qu'il manque à Paris un hippodrome, et de s'y improviser gérant, avec le soutien des frères Berthier. « Pendant trente ans, ce nom seul a été une promesse de plaisir pour la légion qui aime les fêtes, les spectacles⁴¹¹. » Si Morny est un homme de pouvoir, issu d'un milieu où cela est naturel, Zidler dut apprendre les codes pour s'imposer comme homme de théâtre influent, directeur de revues – « il aimait surtout monter ces grandes pantomimes où, général en chef, il conduisait d'épaisses passes de soldats, d'amazones⁴¹² » – expert en divertissements⁴¹³. Il impose la tenue de soirée obligatoire pour les visiteurs à l'entrée du Moulin Rouge d'un côté – « Je vous ai dit de ne pas recevoir les gens dont la vue peut choquer ceux pour qui l'établissement est fait⁴¹⁴ » –, et lance des artistes dépenaillés et chantant la misère de l'autre, tels le célèbre couple que formèrent La Goulue et Valentin le Désossé, mais aussi Yvette Guilbert, le Pétomane. Charles Zidler est célèbre non pas pour son entregent mais pour son empathie envers le manque d'argent, participant à de nombreuses fêtes de charité et galas de soutien aux artistes.

En pourvoyant aux premières nécessités d'actrice d'Yvette Guilbert et en lui trouvant un professeur d'art dramatique, Charles Zidler lui assure un soutien financier mais aussi moral, l'actrice pouvant elle-même se projeter dans la trajectoire de cet homme « fils de [s]es œuvres⁴¹⁵ », provenant du même milieu qu'elle. À de nombreuses reprises elle le mentionne comme « père spirituel⁴¹⁶ », « et un homme naturellement au-dessus de tout soupçons⁴¹⁷ ». La reconnaissance mutuelle, ici en lien avec une origine sociale miséreuse et le fait que Charles

⁴¹⁰ *Ibid.* Bien que la nouvelle ne narre pas une histoire particulièrement émancipatrice pour les femmes : Yvette est une jeune fille naïve qui tente de se suicider quand elle prend conscience qu'elle risque de devenir courtisane comme sa mère, la pseudo-marquise Obardi ; mais Yvette survit pour tomber dans les bras du viveur Servigny qui la convoitait depuis longtemps. (*Yvette*, Maupassant, in *Contes et Nouvelles*, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.)

⁴¹¹ Charles Chincholle, art. cit., « Recueil factice... », *ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Avec son associé Joseph Oller, il fonde successivement le cirque sous verrière de l'Hippodrome au pont de l'Alma (1877), le café-concert du Jardin de Paris (1885), l'attraction des Montagnes russes (1888), le Moulin-Rouge (1889) et enfin la salle de l'Olympia (1893).

⁴¹⁴ Charles Chincholle, voir plus haut.

⁴¹⁵ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 85.

⁴¹⁶ Il est significatif, à ce titre, que dans ses mémoires le chapitre qui introduit sa rencontre fortuite avec Zidler fasse exactement suite à celui intitulé « Dernier souvenir de mon père ». (Guilbert, Yvette, *La chanson de ma vie*, op. cit.)

⁴¹⁷ Claudine Brécourt-Villar, *Yvette Guilbert, l'irrespectueuse*, op. cit., p. 129.

Zidler fasse office de père symbolique dans un monde où il s'agit d'entrer, sont deux points d'accroche qui favorisent l'émancipation d'Yvette Guilbert.

Cette identification au masculin ne manquera pas de poser problème, comme nous le verrons plus tard. Notons ici les différents rôles tenus par des hommes d'influence dans la carrière des actrices, du facilitateur au protecteur. L'homme de pouvoir incarne le milieu dans lequel l'actrice souhaite s'inscrire, et agit en ce sens. En tant qu'homme il est du côté du masculin symbolique, côté du pouvoir et de l'autorité, voire de l'autorisation à sortir du giron maternel – Yvette Guilbert vit seule avec sa mère, comme Sarah Bernhardt, à la différence près que cette dernière est entourée de sœurs plus jeunes et connaît une relative (car fluctuante) aisance matérielle. Ces figures tutélaires masculines et paternelles – adjectifs qui s'équivalent ici – présentent donc certaines modalités d'entrée dans le monde, en lien avec l'argent et les relations autorisées par le pouvoir. Elles interviennent précisément dans un cadre uniment féminin où les hommes manquent.

3. 2. Des femmes très proches

Si les figures tutélaires paternelles incarnent le lieu où aller, le milieu désiré, les figures féminines s'apparentent à la fonction maternelle de l'encadrement et du soutien affectif. Les modalités ne sont pas celles de l'autorisation à agir, mais celles de l'encouragement, c'est-à-dire du cœur – d'où provient le courage – à avoir pour agir en son nom et faire preuve de la force de caractère nécessaire à l'émancipation. Le féminin libérateur se situe là du côté de l'entraîn, du don non pas monétaire mais attentionnel, qui permet à l'actrice de se lancer dans le monde. Symboliquement – mais on a pu voir en quoi le symbolique est fiché dans les corps, et nous continuons de le découvrir –, il ne se situe pas du côté du pouvoir mais de la puissance⁴¹⁸. Ainsi peut-on lire la relation entretenue par Colette avec Mathilde de Morny et le lien qui attache Isadora Duncan à Mary Dora Gray, sa mère.

3. 2. 1. Le rôle de l'accompagnatrice

Le processus d'émancipation implique, on l'a vu, d'entrer dans un nouveau monde. Cela peut être facilité par « en haut », mais cela peut aussi se faire symboliquement au niveau de la mère, par l'accompagnement physique de l'actrice. Ainsi la relation entre Colette et Mathilde de Morny dite « Missy », que l'actrice rencontre début 1905 au Cercle Victor Hugo, favorise-t-elle, à plusieurs égards, l'entrée de l'actrice dans le monde du théâtre.

⁴¹⁸ « La puissance c'est de pouvoir exister », Spinoza, *Éthique* [1677], première partie, proposition 11.

Tout d'abord Mathilde de Morny, dernière fille du duc de Morny cité plus haut et de Sophie Troubetzkoï⁴¹⁹, possède une grande fortune personnelle, tandis que Colette, en train de se séparer de Willy, n'a aucun pécule ne serait-ce que pour prendre ses distances physiques avec son époux. Mathilde de Morny va donc offrir à Colette un refuge ; dès la fin de l'année 1906 les deux femmes habitent ensemble. Le rôle financier de Missy est plus large que cela et les deux femmes affichent publiquement leur relation homosexuelle. L'aristocrate accompagne Colette dans ses choix, prend avec elle des leçons de mime auprès de George Wague et part avec elle en tournées, ce qui permet à l'actrice de loger dans de confortables hôtels, améliorant ainsi son sort du commun des artistes de café-concert. L'année 1906 est celle des premières prestations théâtrales publiques et professionnelles de Colette, et Missy l'accompagne jusque sur la scène du Moulin Rouge, en septembre, dans la pantomime *Rêve d'Égypte* inventée par Willy et George Wague. Si Willy est toujours là, Wague apporte la caution professionnelle et Missy le soutien affectif. Mais *Rêve d'Égypte* fait scandale ; « les bonapartistes et les amis de la famille de Morny se déchaînent contre cette exhibition de l'une des leurs⁴²⁰ » et parviennent à faire interdire la pièce. Bien que Missy se soit toujours gardée d'afficher des ambitions artistiques – « J'ai voulu faire plaisir à quelques amis en jouant la pantomime avec Colette Willy, mais cela ne va pas plus loin ; je joue en amateur, je ne suis point payée. Et j'ai pris le pseudonyme d'Yssim⁴²¹ » – cette prestation scénique demeure la seule. Sa présence auprès de Colette est complexe, elle cumule fonction maternelle, rôle d'amante et partenaire de jeu. Elle permet de faire apparaître un phénomène d'émulation dans la démarche émancipatrice.

En accompagnant ainsi Colette et s'affichant publiquement avec elle, Mathilde de Morny rompt explicitement avec son milieu d'origine. Cadette d'une famille de quatre enfants, mariée au marquis de Belbeuf dont elle divorce douze ans plus tard, Mathilde de Morny a semble-t-il toujours su sa préférence pour les amours féminines⁴²². Elle vit de sa fortune, entretient de nombreuses jeunes femmes à Paris, de Colette à Liane de Pougy⁴²³, s'habille en complet d'homme et se fait appeler, outre Missy, « Max », « Oncle Max » ou bien « Monsieur le Marquis » par ses domestiques. Ce décalage entre l'identité de genre à laquelle Missy fut

⁴¹⁹ Sophie Troubetzkoï (1836-1898) est une princesse russe qui épouse le duc de Morny en 1857.

⁴²⁰ Claude Pichois, *Album Colette*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1984, p. 89.

⁴²¹ Fernand Hauser, *Le Journal*, 17 novembre 1906 ; cité par Gérard, in *Colette*, op. cit., p. 122. Le pseudonyme d' « Issym » pour « Missy » était transparent, et ne masquait pas vraiment la duchesse aux yeux du public.

⁴²² François-Olivier Rousseau, *Missy*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2016, p. 69.

⁴²³ Liane de Pougy (1869-1950) est une danseuse et courtisane très fameuse de la Belle Époque.

assignée à la naissance et la manière dont elle se présente au monde répond à ce que le philosophe Paul B. Preciado peut dire, aujourd'hui, de l' « homme trans » :

Je ne suis pas un homme, mais un homme trans. Comme homme trans, je me désidentifie de la masculinité dominante et de sa définition normative. Je suis un passeur, mon histoire et ma conscience sont en décalage avec la fiction politique masculine qui est aujourd'hui la mienne. [...] Pour moi, un homme trans fait partie de la minorité des femmes. Car pour moi, les femmes ne sont pas une nature, mais une minorité politique. Ma culture reste celle des femmes, j'ai été élevée et éduquée dans la féminité⁴²⁴.

Si selon François-Olivier Rousseau, Missy doit à Colette sa survie⁴²⁵, il est évident que Mathilde de Morny apporte à l'actrice une profonde interrogation sur les rapports de genre favorisant son émancipation. Dans *Le Pur et l'Impur*, Colette fait son portrait à travers le personnage de « la Chevalière » :

Chez la plus connue – la plus méconnue – d'entre elles [des femmes travesties], l'alcool fin, les longs cigares, les photographies équestres d'un cavalier bien assis, un ou deux portraits langoureux de femmes très jolies, parlaient de vie sensuelle et d'effronté célibat. Mais la maîtresse du logie (sic), en sombre ajustement masculin, démentait toute idée de gaîté et de bravade. Pâle sans tache ni rougeur, pâle à la manière de certain marbres romains anciens, imprégnés de lumière, le son de voix étouffé et doux, elle avait, d'un homme, l'aisance, d'excellentes façons, la sobriété du geste, un viril équilibre du corps. [...] Venue de haut, elle s'encanaillait comme un prince⁴²⁶.

Colette peint Missy dans une gloire, manière de sublimer l'inconfort identitaire de son amie. Qu'elle la célèbre par le masculin est une manière de rendre grâce à un désir informulable à cette époque de « trouble dans le genre ». Le féminin associé à la « gaîté », le masculin, à la « bravade », sont tous deux amendés par la création de Missy par elle-même, ce que l'autrice donne à imaginer par sa référence à la statuaire grecque comme au modèle princier. Elle se situe par là dans la filiation de l'androgynie, figure de la fusion et du dépassement des sexes fort à la mode à la Belle Époque⁴²⁷.

Le processus d'émancipation concerne en fait les deux femmes qui se retrouvent sur ce point : la nécessité de prendre ses distances par rapport à un foyer – marital ou de naissance – et à l'identité de genre qui lui est associée ; cela se fait par l'engagement dans l'art dans et

⁴²⁴ Paul B. Preciado, *Libération*, 19 mars 2019, entretien avec Cécile Daumas. https://www.liberation.fr/debats/2019/03/19/paul-b-preciado-nos-corps-trans-sont-un-acte-de-dissidence-du-systeme-sexe-genre_1716157?utm_medium=Social&utm_source=Twitter#Echobox=1553107329.

⁴²⁵ François-Olivier Rousseau, *Missy*, op. cit.

⁴²⁶ Colette, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 1971, p. 76.

⁴²⁷ Voir Catherine Ouellet, « Androgynes de corps et d'esprit : un idéal fin-de-siècle », *Cahier ReMix, Le jeune homme en France au XIXe siècle : contours et mutations d'une figure*, n° 6, 2016, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Consulté le 2 janvier 2020. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/androgynes-de-corps-et-desprit-un-ideal-fin-de-siecle>>.

l'amour. Ces nécessités respectives se rencontrent et se nourrissent, les deux femmes s'entraînant mutuellement dans la séparation d'avec une appartenance sociale et statutaire, travaillant à une *désidentification*⁴²⁸ d'avec « la femme » pour Missy⁴²⁹, d'avec le rôle d'épouse pour Colette. La transition de Colette du statut d'épouse légitime et nègre littéraire vers celui de femme libérée et actrice de mimodrame est facilitée par l'intimité du compagnonnage de Missy, dans la mesure où elle-même opère un semblable travail de séparation. La démarche d'émancipation est émulative, elle se fait ici à deux.

L'émancipation ébranle l'identité de genre. Le lien affectif entre Colette et Missy permet de faire apparaître la profondeur de l'intériorisation des rôles de genre et le rôle de la *désidentification* dans la double démarche émancipatrice. En jeu une traversée des frontières, que l'on trouve très concrètement dans l'attachement d'Isadora Duncan à sa mère lorsqu'elles quittent en famille les États-Unis pour venir chercher la reconnaissance artistique en Europe.

3. 2. 2. Le rôle de la mère

La symbolique sexuelle qui consiste à associer à un rôle une certaine fonction et une place déterminée dans la société doit être déconstruite, dans une perspective émancipatrice de désaffiliation. À penser l'émancipation dans les termes d'une rupture ou plutôt d'un passage, d'une transition d'un milieu à un autre, il faut considérer le lieu que l'on quitte, et la manière dont le rôle de mère – ses actes mais aussi sa trajectoire –, qui donne la vie mais que l'on doit savoir quitter, peut être émancipatrice.

Si le lien d'Isadora Duncan au féminin nous occupera plus tard, il fut encouragé, ou plutôt il prend place dans le cadre d'une relation d'intimité avec sa mère, modèle d'abnégation et de dévouement, qui accompagne l'actrice dans tous ses transports, jusqu'à ce que cette dernière mette au monde sa propre fille – un premier enfant né hors mariage, fille d'Edward Gordon Craig. À ce moment-là, Mary Dora Gray rentre aux États-Unis. Cet éloignement définitif de la mère d'Isadora Duncan est à l'image inverse de sa proximité tout au long de la période

⁴²⁸ « Ce qui est le plus urgent n'est pas de défendre ce que nous sommes, homme ou femme, hétérosexuel ou homosexuel, mais de le rejeter, de se désidentifier de la coercition politique qui nous force à désirer la norme et à la reproduire. » (Paul B. Preciado, *Libération*, art. cité.) Dans *La Méthode de la scène*, Jacques Rancière explique : « [...] il n'y a pas de subjectivation sans désidentification, mais la désidentification peut passer par des voies diverses. Elle est très souvent passée, aussi bien au niveau individuel que collectif, par la réappropriation de parole qui n'étaient pas destinées à celui qui les prend [...] C'est la logique policière qui demande que vous ayez un langage de votre temps, qui demande l'adéquation entre les mots et les choses. » (Jacques Rancière, *La Méthode de la scène*. Paris, lignes, 2018, p. 28.)

⁴²⁹ « Rejetée des siens, conpuee par les courtisanes, jusqu'aux femmes qui aiment les femmes, elle vécut en "homme" libre, fidèle à sa vraie nature. » (François-Olivier Rousseau, *Missy*, *op. cit.*, 4^{ème} de couverture.)

antérieure, et l'actrice s'étonnera du puritanisme de la réaction de sa mère qui a élevé ses enfants dans les marges de la société bienpensante américaine.

C'est en effet dans l'enfance passée au bord de la mer que s'origine la relation d'intimité filiale. Mary Dora Gray, pianiste de profession, divorce de Charles Duncan, lequel, banquier ruiné, entretenait une liaison extraconjugale alors qu'Isadora Duncan a douze ans. Vivant de très peu, Mary Dora Gray élève seule ses quatre enfants, à Oakland, en vertu de principes très libertaires. Les enfants ne sont pas contraints à l'assiduité scolaire, et Mary Dora Gray encourage sa fille dans ses choix d'artiste en acceptant de jouer du piano des heures entières tandis qu'Isadora Duncan fait ses expérimentations scéniques. Mary Dora Gray tient un rôle de mère remarquable dans le sens où elle suit le désir de ses enfants : elle accepte que ses filles participent aux revenus du foyer en donnant des cours de danse aux enfants issus de familles aisées de San Francisco, et surtout accepte de les suivre dans tous leurs déplacements – la famille se déplace « en clan » – de San Francisco à New-York, Londres puis Paris, jusqu'en Grèce et retour. Le rôle de mère est à concevoir dans le sens de la disponibilité. C'est elle à qui Isadora Duncan a recours, plus qu'à toute autre personne, dans les cas de difficulté voire de danger quant à sa vie. C'est sa mère que Duncan appelle à la rescousse alors qu'une des filles de la troupe de Loïe Fuller dans laquelle elle est engagée pour une tournée en Europe, lui cause une grande frayeur en la réveillant au milieu de la nuit par ces mots : « Dieu m'a ordonné de vous étouffer⁴³⁰. » Le rôle de Mary Dora Gray n'est pas seulement celui d'une accompagnatrice, il est aussi ici celui de la sauveuse, celle qui sera toujours là en dernier recours, en cas d'extrême danger.

La vie de Mary Dora Gray semble tout entière attachée à celle de ses enfants⁴³¹, en particulier celle de sa fille cadette grâce à laquelle la famille va concevoir une certaine aisance financière – quoique très instable. Son omniprésence, si elle ne permet pas directement à Isadora Duncan d'entrer dans les milieux de l'intelligentsia européenne qui lui ouvrent les portes du monde de l'art, rend possible la prise de risque. Cette dernière n'est pas tant financière, puisque les Duncan n'ont pas d'argent à perdre, que structurelle : c'est parce que la mère est là, qu'Isadora Duncan s'avance avec tant d'aplomb dans un monde dont elle ignore *a priori* les codes. La constance de la présence de la mère tient à distance la peur que peut

⁴³⁰ Isadora Duncan, *Ma vie* [1927], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1932, p. 120.

⁴³¹ Dans un article intitulé « Travail qualifié artistique et immigration à l'épreuve du genre. Jalons d'une enquête sociologique sur les musiciennes et les musiciens d'Europe de l'Est émigrés au Brésil depuis les années 1990 », Liliana R. Pettrili Segnini met en évidence le rôle des mères dans la formation des jeunes artistes immigrés. (Mélanie Traversier et Alban Ramaut (dir.), *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 244.)

représenter le fait d'entrer dans un monde brillant, luxueux, très éloigné de ce que l'actrice put connaître intimement. La mère assure une forme de sécurité affective qui fait écho à l'intuition psychanalytique de Donald Winnicott postulant la nécessité d'une « mère suffisamment bonne » pour permettre à l'enfant d'envisager son action dans le monde. Le psychanalyste, qui s'intéresse aux phénomènes transitionnels et particulièrement ce qu'il nomme l'« aire intermédiaire d'expérience⁴³² », la jonction entre le soi et l'autre – et non pas tant aux statuts symboliques des personnes –, écrit :

La mère suffisamment bonne, ainsi que je l'ai déjà définie, commence par témoigner d'une adaptation presque totale aux besoins de son bébé puis, avec le temps, cette adaptation se fait de moins en moins sentir, cette diminution étant fonction de la capacité croissante qu'acquiert l'enfant de faire face à la défaillance maternelle⁴³³.

Le rôle de la mère, qui porte l'enfant et lui donne accès aux signes via son entourage affectif, permet à l'enfant de se familiariser avec le monde comme altérité radicale, c'est-à-dire comme non-soi – ni soi, ni la mère, les deux étant fondus dans l'expérience archaïque du nourrisson. Son rôle en ce sens est fondamentalement émancipateur : il donne accès à l'altérité, c'est-à-dire au réel. Ainsi la mère d'Isadora Duncan ne quitte-t-elle sa fille qu'au moment où elle-même devient mère à son tour, reconnue et établie comme danseuse en Europe.

Le consentement tacite de Mary Dora Gray aux actes d'Isadora Duncan et ses proximités physique et affective permettent de considérer le rôle de la mère, sa présence effective, comme émancipateur. La présence maternelle fait office d'amarre – plutôt que de « repère » –, à savoir ce cordage attaché à un point fixe qui permet à la voile de se tendre et de recevoir le vent. C'est la présence de cette amarre qui rend possible l'émancipation de l'actrice, laquelle acquiert progressivement une indépendance qu'elle a manifestée dans ses choix non seulement artistiques, mais de vie et de femme.

La dialectique de la fusion et de la séparation que la psychanalyse met en scène, symbolisée par le féminin et le masculin, permet aussi de concevoir l'émancipation du côté du féminin, à savoir du côté de la naissance : la mère ne vient pas nécessairement incarner ce

⁴³² « ... dans la vie de tout être humain, il existe une troisième partie que nous ne pouvons ignorer, c'est l'aire intermédiaire d'expérience à laquelle contribuent simultanément la réalité extérieure et la vie intérieure. Cette aire n'est pas contestée, car on ne lui demande rien d'autre sinon d'exister en tant que lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine interminable qui consiste à maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure. » (Donald Winnicott, *Jeu et réalité* [1971], traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 30.)

⁴³³ *Ibid.*, p. 43.

avec quoi il faut rompre, mais est potentiellement aussi celle qui rend possible l'émancipation par sa présence attentive. Le féminin, du côté de l'affect, de l'amour et de la présence charnelle est émancipateur dans la mesure où il est à la fois accompagnateur indispensable et autorisation maternelle, c'est-à-dire accord tacite. Dans les deux cas, c'est de corps et de cœur qu'il s'agit, tout autant nécessaires à l'acte émancipateur que la permission paternelle.

Dégager ainsi des référents symboliques masculins et féminins, ce qu'ils permettent concrètement et les compétences associées aux hommes et aux femmes à la Belle Époque fait apparaître la manière dont le genre fonctionne comme structure opérante et non seulement aliénante. Le genre est un mode opératoire voire une technique de regard, technique de positionnement dans le monde autour de 1900. Si les actrices ont recours aux hommes comme elles appellent à l' « extérieur », les liens qu'elles tissent avec les femmes sont d'une mesure intime et personnelle. Dans le mouvement de la création ces partages genrés du sensible sont brassés.

3. 3. Des partenaires de création

Les années 1970 et 2000 sont marquées par le développement d'écoles de théâtre et de formations plus ou moins longues, répondant à l'accroissement de la demande. Dans ce contexte, le « milieu » de l'art, dont il était question précédemment, ne constitue plus tant un horizon qu'un lieu et une faune desquels se démarquer. Les adjuvants ne sont pas nécessairement artistes dramatiques, s'ils sont artistes : ils sont des personnes à même de représenter une manière d'être et d'agir dans le monde qui ne correspond ni à celle que l'actrice a connue dans son milieu d'origine ni à celle d'un monde de l'art scénique, hacké par la publicité. Penser par-delà les genres implique toujours de partir des corps situés dans un champ complexe de relations, en mouvement. À une époque où le terme de *sexage*⁴³⁴ fait son apparition pour « prouver » l'aliénation féminine dans la civilisation occidentale, les hommes qui participent à l'émancipation de Zouc et Angélica Liddell sont des artistes, ils sont soit plus âgé soit un peu plus jeune et ont partie liée à l'acte de création, lequel, dans ses différentes modalités, de la création de la compagnie à la mise en scène, se confond alors avec l'acte d'émancipation. Hommes trans certes, qui ne sont pas allés jusqu'à changer de sexe mais qui, de par leur attitude, participent plutôt de ce que la Belle Époque définit comme le féminin – l'écoute, le silence, l'adaptabilité et la disponibilité.

⁴³⁴ Le *sexage* est le fait de déterminer le sexe d'un animal. Ce terme est employé par Colette Guillaumin pour conceptualiser les rapports sociaux de sexe. (Colette Guillaumin, « Pratique du pouvoir et idée de Nature (1) L'appropriation des femmes », *Questions féministes*, n° 2, 1978, p. 8-9.)

3. 3. 1. Le rôle de la peinture

Nommer la peinture, parler d'un art plutôt que d'une personne est une manière de faire apparaître la manière de voir d'une personne, qui n'est ni du milieu de provenance de l'actrice, ni du milieu théâtral, mais qui participe ainsi à l'émancipation de l'actrice.

C'est en effet une rencontre sensible entre le peintre Roger Montandon et l'actrice suisse qui est à l'origine de l'entrée du premier dans la vie de la seconde. Alors que l'actrice est adolescente elle se rend dans une galerie où il expose et tombe sous le charme du peintre, et réciproquement.

Et ça bavardait, et ça bavardait, et j'avais l'impression que c'était un langage complètement vide et une pensée complètement fabriquée. Tout à coup je vois un bonhomme, et je l'ai tellement senti, comment je peux dire, je le regarde, il avait un gilet, j'étais trop prise par le personnage pour regarder sa peinture, c'est la première fois que j'ai eu l'impression de voir un homme qui vient de loin, et un vrai artiste⁴³⁵.

« Voir un homme qui vient de loin » : qui se détache de l'immédiateté du bavardage dont l'actrice fait l'expérience, « et un vrai artiste », qui n'est pas dans une « posture » d'artiste mais qui se distingue par sa présence, témoignant d'une certaine manière d'être au monde.

Il m'a simplement dit de venir avec lui, et il m'a prise à côté de lui dans sa voiture pour aller jusqu'au cocktail. On ne se rend pas compte comme un acte aussi simple peut porter dans une vie d'adolescente⁴³⁶.

L'attention portée par le peintre à l'actrice est si simple que l'importance que celle-ci lui accorde témoigne de son manque affectif. Roger Montandon représente alors pour l'actrice à la fois un père et une mère, un autre art qui sert de cadre de vie, et une attention au sensible qui permet de le nourrir : tout un monde. Marginal du fait de son statut d'artiste tout en étant né dans le même canton qu'elle, Roger Montandon représente un double espoir d'émancipation pour Zouc : celui de sortir de son milieu d'origine, et celui d'entamer une carrière artistique, quittant ainsi la société villageoise bourgeoise suisse et son phénomène de reproduction sociale. À un moment où la société européenne observe un phénomène de « déclassement⁴³⁷ », la rencontre avec Roger Montandon ouvre des perspectives nouvelles.

Né en 1918, le peintre originaire de Saint-Imier n'est pas tout à fait étranger au théâtre qu'il pratique jeune dans le cadre du Gymnase puis au conservatoire de Neuchâtel et au

⁴³⁵ Zouc, *Zouc par Zouc*, op. cit., p. 35.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ Camille Peugny, *Le déclassement*, Paris, Grasset, coll. « Mondes vécus », 2009.

théâtre de la société d'étudiants Belles-Lettres⁴³⁸. La peinture arrive plus tard dans son parcours, à l'occasion d'abord de la rencontre avec Alberto Giacometti à Genève en 1942. Il travaille alors au comité de la Croix Rouge puis à la *Voix ouvrière* où il est rédacteur en chef avant d'être secrétaire de rédaction de la revue *Labyrinthe*, dirigée par Albert Skira. Il fréquente les poètes Paul Éluard, Louis Aragon, et les philosophes Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, demeure proche d'Alberto Giacometti et Tristan Tzara, qui sont les témoins de son premier mariage. Durant les années 1955-1956 Roger Montandon traverse une profonde dépression et demande à être interné en hôpital psychiatrique, c'est alors qu'il se met à dessiner « inlassablement la chaise au coin de son lit et décide de se consacrer à l'art⁴³⁹ ». L'acte artistique est une manière de se soigner, et le talent de l'artiste est immédiatement salué par la critique : il expose dès 1958 à Lausanne et à Paris⁴⁴⁰. Le parcours d'homme de Roger Montandon est donc marqué par une rupture profonde dont il se sort par l'art, se détachant ainsi de la vie bourgeoise dans laquelle il s'était engagé dans son mariage et son travail de fonctionnaire à l'Organisation Mondiale de la Santé. C'est peu de temps avant que Zouc ne se fasse interner (contre son gré) que Roger Montandon la rencontre, elle a quinze ans et accompagne son père dans la galerie d'Yves Riat qui expose ses toiles. Il se souvient alors d'une « boule noire tapie dans l'ombre⁴⁴¹ » et l'invite à venir le voir à Paris, invitation honorée par l'actrice en 1970.

La parenté expérientielle avec l'actrice suisse est évidente, mais c'est lorsqu'elle commence à travailler avec le peintre et entame ce qu'elle appelle sa « psychanalyse par la peinture⁴⁴² », que ce que Roger Montandon a expérimenté pour lui, à savoir de se sauver par l'art, va être transmis à l'actrice suisse. C'est dans l'expérience de la parole et du récit de soi à un autre qui la regarde pour la peindre, autrement dit pour voir en elle la beauté, que l'actrice s'émancipe de son image sociale renvoyée par l'expérience de l'internement mais aussi par les moqueries de ses camarades de classe sur son poids, et de ses difficultés relationnelles en général – matière de *L'Alboum*. « C'est par le truchement de la peinture qu'elle se mit vraiment à s'accepter, apprenant à se voir dans le regard d'un autre, et par un œil qui ne se lasse pas de la découvrir⁴⁴³ », explique Roger Montandon, quant la fécondité de leur relation.

⁴³⁸ Organisation étudiante vaudoise fondée en 1806 par des élèves du Gymnase, masculine et élitiste, elle devient en 1824 Société des Belles-Lettres à Genève, promouvant la langue française et la culture romande. Le site actuel : <http://www.belles-lettres.ch/>.

⁴³⁹ Catherine Favre, *Arcinfo*, 19 janvier 2019, p. 13.

⁴⁴⁰ Le Centre Pompidou conserve aujourd'hui trois de ses toiles.

⁴⁴¹ Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc, les couleurs de la vie », in *Zouc*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁴² Zouc, « Zouc par Zouc », *Zouc*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴³ Roger Montandon, « En noir et blanc, les couleurs de la vie », in *Zouc*, *op. cit.*, p. 65.

Le peintre suisse, moins connu que son ami et confrère Alberto Giacometti, a souvent été confondu avec lui, proximité stylistique assumée par Montandon, qualifiée de « réinterprétation⁴⁴⁴ » par l'historien d'art Walter Tschopp. C'est particulièrement en copiant Zouc, et ce de toutes les manières possibles et imaginables, le peintre travaille à s'émanciper de l'influence de Giacometti.

Toute sa jeunesse, elle avait souffert de sa corpulence, de ce qu'elle lui valait d'elle-même et de la part d'autrui, larmes et sarcasmes. Pour autant que les voies du destin se laissent pénétrer, ne faut-il pas voir dans ce conflit avec son physique la source même et la motivation de son art⁴⁴⁵ ?

En regardant l'actrice, en se glissant véritablement dans sa peau, le peintre trouve sa propre « pâte ». Là, en effet, où le peintre d'origine italienne usait d'une ligne sèche, travaillant « à l'os » jusqu'à nier toute idée de chair, Montandon avance en souplesse et tente, par le trait, non pas de montrer le trauma, comme on peut le voir sur les corps de Giacometti, mais de le réparer. S'y exprime « un amour pour une femme qui se dévoile et s'abandonne à son regard⁴⁴⁶ ». De l'abandon de l'actrice au peintre qui s'émancipe de son maître au peintre qui donne corps à Zouc par les portraits qu'il fait d'elle, être et avoir un corps sont ici fondus dans l'acte de représentation, acte de regard mutuel et circulatoire qui fait de l'amour une dimension essentielle de l'émancipation.

Si donc « grâce à lui [Montandon], [Zouc a] échappé au piège du monde du spectacle : cette espèce d'exaltation permanente qui malgré tout empêche de penser, cette satisfaction d'une soi-disant réussite⁴⁴⁷ », grâce à Zouc, Montandon développe son propre style en sortant de l'emprise de son maître. La libération est réciproque, à la différence de celle qui se tissait entre Colette et Missy, médiée par la toile, surface de projection où l'une et l'autre se (re)trouvent. Cette relation artistique et intime s'interprète alors comme refuge par rapport au monde extérieur, une forme de concentration sur l'essentiel : le trait, les mots, l'attention. Nulle unilatéralité ici dans l'acte d'émancipation entendu comme co-création : l'actrice sert de modèle au peintre, il lui sert de metteur en scène. Puis, « [à] un moment donné, j'ai eu besoin d'aller plus loin dans mon travail, et j'ai demandé au peintre R. M. de me faire travailler. Je voulais un œil très aigu et une pensée très claire⁴⁴⁸ », dit Zouc à Hervé Guilbert.

⁴⁴⁴ Walter Tschopp, cité par Catherine Favre, *L'Express - L'Impartial*, 2 juillet 2016, p. 1.

⁴⁴⁵ Roger Montandon, « En noir et blanc, les couleurs de la vie », in *Zouc, op. cit.*, p. 65.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ Zouc, « Zouc par Zouc », in *Zouc, op. cit.*, p. 39-40.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

Roger Montandon devient alors à proprement parler le metteur en scène de l'actrice⁴⁴⁹. Notons enfin que c'est l'intimité du lien entre l'actrice et le peintre et metteur en scène qui va finalement poser problème à Zouc lorsqu'elle dit avoir été rendue malade du fait de ne pas parvenir à lui dire qu'elle ne souhaitait plus travailler avec lui ; ce qui soulève un nouveau problème : comment s'émanciper d'une personne qui fut libératrice à un moment donné, dans le cadre d'une relation qui n'est pas celle de maître à élève ? Comment quitter des cadres prévus, pensés, imaginés par son propre désir ? Mais n'anticipons pas – la profondeur des liens artistiques et la nécessité de s'éloigner, qui remet en scène des affects archaïques que nous avons aperçus avec Donald Winnicott, est une réalité complexe propre à ce qui se joue dans l'acte de création comme acte d'émancipation⁴⁵⁰.

Ce partenariat n'est ainsi pas seulement libérateur, il est aussi délié des cadres majoritaires de la création. Fuir un milieu, trouver un adjuvant qui donne corps à l'actrice par la manière qu'il a de la regarder et lui permette de s'affranchir des images sociales qui pèsent sur soi est une chose, que cet adjuvant soit lui-même artiste et s'émancipe similairement est une chose. Construire une compagnie, mettre en place les structures à même de soutenir la création en est une autre, qui a toute son importance dans le processus d'émancipation : la puissance créatrice n'a d'existence que dès lors qu'elle est portée par une structure à même de la rendre visible.

3. 3. 2. Le rôle du partenaire multipotent

Se pose en effet très concrètement la question du courage à avoir pour aborder la charge administrative indissociable à la création puis à la gestion d'une compagnie, structure juridique destinée à rendre public le travail artistique. Ce rôle, souvent jugé ingrat, est non seulement crucial d'un point de vue concret mais encore revêt une importance symbolique importante : il s'agit d'une personne en forte accointance avec le projet artistique, capable de le défendre et de le représenter. Ainsi le rôle que tient Gumersindo Puche dans l'existence de la compagnie Atra Bilis fondée en 1993 par lui et Angélica Liddell est-il crucial, et multiple.

Formé comme elle à la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) où ils se rencontrent, Gumersindo Puche est le seul camarade qui trouve grâce à ses yeux – « je ne supportais pas les acteurs », dit Angélica Liddell à Christilla Vasserot⁴⁵¹. Le théâtre et l'acte artistique plus largement – Liddell est aussi photographe et autrice – est une manière pour l'actrice de quitter son milieu d'origine et ne pas souscrire au souhait de son père qu'elle

⁴⁴⁹ Nous verrons dans le chapitre 4 les manières de procéder.

⁴⁵⁰ Voir chapitres 4 et 5.

⁴⁵¹ Angélica Liddell, Propos recueillis par Christilla Vasserot pour le Festival d'Avignon 2010, entretien cité.

s'engage dans la carrière militaire, comme lui. De là résulte un profond rejet de l'institution. Si, comme de nombreux artistes, Liddell et Puche créent leurs premiers spectacles hors des circuits académiques et des tutelles, même lorsqu'elle obtient une reconnaissance internationale grâce notamment à sa programmation au Festival d'Avignon en 2010 par Hortense Archambault et Vincent Baudrier, l'actrice continue de créer ses spectacles hors du calendrier institutionnel. Aujourd'hui encore, Gumersindo Puche est le référent statutaire de la compagnie Atra Bilis, il assure la production, la diffusion des spectacles créés par Angélica Liddell, rétive à toute incursion dans le domaine administratif. La présence de Gumersindo Puche lui permet de suivre sa logique intime de créatrice – « la nécessité gouverne les créations, et son calendrier d'artiste ne se plie pas au calendrier institutionnel », nous explique Caroline Barneaud⁴⁵². Il participe ainsi directement à l'émancipation de l'actrice des logiques calendaires nécessaires aux artistes pour obtenir des subventions.

Pourtant, rien n'engage *a priori* Gumersindo Puche, né en 1973 à Villena dans la province d'Alicante en Espagne, formé à la RESAD comme acteur puis comme dramaturge et, outre une thèse rédigée en Littérature comparée à l'université de Madrid, auteur de pièces de théâtre et de poésie, à la tenue administrative, financière, et à la diffusion des spectacles de la compagnie Atra Bilis. Dans le fonctionnement de la compagnie, les rôles sont distribués de manière fixe : il sera question de la création des spectacles d'Angélica Liddell, actrice, autrice et metteuse en scène, Gumersindo Puche y sera acteur, dramaturge, et s'occupera de l'administration. Ce compagnonnage de longue date est une entente fondée sur une distribution des charges. Ainsi du point de vue de l'autorité, le partenariat artistique est unilatéral : Angélica Liddell est seule signataire de ses spectacles, les textes de Puche ne sont pas montés par la compagnie. Si l'auteur et dramaturge permet à l'actrice de rendre visibles ses spectacles, la réciproque n'est pas vraie, aussi bien n'en a-t-il jamais été question dans le cadre de la compagnie. En jeu des questions de visibilité et de cohérence d'une « image de marque » pour les spectacles issus de la compagnie Atra Bilis, mais aussi, certainement, une forme d'acceptation de l'acteur de la toute-puissance de la créatrice, qui a su faire reconnaître son talent à un niveau international – tandis que les textes de Puche ne sont pas traduits. L'investissement demandé par Liddell dans la création semble requérir une forme d'engagement total auquel Gumersindo Puche agrée. La relation entre les deux artistes semble résulter d'une entente qui répond à une forme d'inversion des logiques de genre habituelles. La femme dirige et crée, l'homme par ailleurs très diplômé et artiste lui-même est employé en

⁴⁵² Directrice de production au théâtre Vidy-Lausanne.

tant qu'acteur et administrateur. Si l'on raisonne en imputant à Gumersindo Puche la conscience du fait qu'en tant qu'homme il accepte d'être dirigé par une femme, il s'agit moins ici d'un renversement du rapport de pouvoir traditionnel qu'une forme de « marché ». Non pas un marché de dupe où l'un profite de l'habitude qu'a l'autre à être traitée en subalterne, ne le voyant plus ou l'acceptant, mais stipulé par un contrat dont Gumersindo Puche pu et su rédiger les termes. Distribution des compétences dans le cadre d'une compagnie, celle d'Angélica Liddell, où chacun·e a une place, une fonction, et des rôles déterminés. La législation permet ici d'effacer les logiques de genre – et l'on voit par quels détours il faut prouver que l'égalité réelle se construit sur une inégalité de base (nous sommes toujours dans les cadres sociétaux d'une « base » elle-même construite...).

Si l'on continue de raisonner par l'absurdité que l'inégalité posée entre les genres nous oblige à investir, il fallait que Gumersindo Puche soit multi diplômé et artiste lui-même pour *accepter* d'être dirigé par une femme, c'est-à-dire reconnaître sa puissance créatrice (sous-entendu, malgré le fait qu'elle soit une femme). Pour Angélica Liddell, il fallait « tomber » sur un homme libéré pour créer et s'engager sur le long terme avec lui. Au cœur de la complexité, Gumersindo Puche entre et comprend au sens fort son projet artistique, et tient des rôles aussi différents qu'acteur, dramaturge, chargé de diffusion et de production. À côté de l'individualité baroque d'Angélica Liddell, qui correspond à son désir, Gumersindo Puche tient le rôle éminemment contemporain de l'artiste à multiples « casquettes » en fonction des circonstances et des personnes auxquelles il s'adresse, au fait des logiques institutionnelles comme de la profondeur des logiques créatrices.

Les rôles des adjutants à la création ont été pensés dans leur rapport au symbolique, d'abord unilatéralement : c'étaient les fonctions paternelles et maternelles des rôles joués par les hommes et les femmes dans la vie des actrices de la Belle Époque. Les actrices avaient recours à des personnes/figures qui devaient les aider et les accompagner dans leur cheminement artistique. Ce sont des personnes investies par les actrices de leur désir au début de leur carrière : entrer dans le monde du théâtre, être pour cela soutenues affectivement. De manière plus contemporaine, les partenariats artistiques n'engagent pas moins l'intimité mais se jouent de manière transversale, ce qui correspond à l'évolution d'une société vers plus de libéralité et l'éloignement des formes de vie incarnées par l'aristocratie et la bourgeoisie fin-de-siècle. Le symbolisme masculin/féminin se redistribue jusqu'à ne plus être opératoire dans le cadre de la création pensée comme acte d'émancipation : les actrices contemporaines

s'affranchissent comme elles participent à l'affranchissement de leurs partenaires. On pourrait dire que si Roger Montandon s'émancipe en tant qu'artiste de l'influence d'Alberto Giacometti, Gumersindo Puche s'émancipe en tant qu'homme d'une velléité d'autorité dans la compagnie qu'il administre et à laquelle il participe à divers titres. Or, c'est bien au moment où l'on pourrait faire réintervenir de la symbolique de genre – la velléité auctoriale étant attribuée au masculin – que le geste de la recherche pourrait se trahir, et le processus d'émancipation s'arrêter : assigner un rôle de genre, ici interpréter symboliquement une attitude – une personne –, c'est entrer dans la logique de ceux qui l'ont créée (et Gumersindo Puche serait « soumis » à la toute-puissance dominatrice de Liddell, devenant à ce moment-là « castratrice »...). On voit ici en quoi ce schème masculin/féminin et les ensembles signifiants qui leur sont associés peuvent être clivants et engageant au sens fort l'*ethos* interprétatif de l'analyste, qui doit veiller à ne pas figer une personne dans une attitude – la soumission, la domination – qui la condamne en cessant de considérer, en elle, l'être vivant.

En quoi la présence de ces personnes adjuvantes, dont on a montré le rôle crucial, est prise dans une structure sociétale plus large, qui favorise, voire cherche l'illustration des actrices comme femmes, et permet aux actrices de s'imposer dans des lieux et des places où précisément des femmes ne sont pas attendues ? Les manières dont elles vont créer sont-elles particulières au fait d'être une femme dans une société donnée, c'est-à-dire s'énoncer depuis un lieu de soumission structurelle des femmes aux hommes ? Dépasser les rôles de genre c'est ainsi déployer la dualité dans une structure mise en place par l'actrice, et de voir de quoi ses modalités d'organisation sont émancipées.

4. Créer et gérer sa compagnie

Les actrices sont connues en leur nom propre. Les conditions de leur énonciation sont assurées par une centralité de qui les place au centre de la scène, et soutenues par un cadre juridique. Au début du siècle, à un moment où les structures de production sont dominées par des hommes⁴⁵³, des actrices choisissent, plutôt que de s'y remettre, d'occuper tous les rôles, de l'interprétariat à l'impresario, ce qui permet de relativiser l'image de marque qui leur est attachée : elles devaient également vendre un spectacle... attaché à leur personne. Mais cette image, devant laquelle l'histoire s'est pâmée, ne doit pas nous abuser sur la réalité de ce que les actrices mettent en œuvre en terme de réseaux et sur la façon dont elles ont abordé la gestion de leur compagnie, ou de leur théâtre. Créer une compagnie c'est créer les structures

⁴⁵³ « La profession de directeur est presque fermée aux femmes. » (Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris, op. cit.*, p. 176.)

d'une visibilité et développer son propre mode de fonctionnement. De nombreux travaux ont mis en évidence la manière dont l'avant-garde théâtrale de la fin du XIX^e siècle s'est constituée en opposition avec les spectacles contemporains, jugés commerciaux et abêtissants⁴⁵⁴, en créant des structures parallèles⁴⁵⁵ au sein desquelles le metteur en scène est considéré comme un « chef⁴⁵⁶ », un « patron⁴⁵⁷ », et selon un système hiérarchique qui reproduit en réalité une organisation dite « familiale⁴⁵⁸ », qui se révèle parfois militaire⁴⁵⁹ ou qu'il s'agisse de provoquer des « crises⁴⁶⁰ », bien qu'il soit là défendu des idées et conceptions de l'humain (en fait, le terme employé est « homme ») qui se voulaient révolutionnaires pour l'art et la société⁴⁶¹. En jeu donc la question des rapports de pouvoir dans une compagnie fondée sur une intuition, une nécessité particulière, à l'impulsion d'une actrice. Comment

⁴⁵⁴ « Contre les directeurs qui courent désespérément après les goûts du public au détriment de la recherche artistique, on voit naître une avant-garde théâtrale à l'image de l'avant-garde en peinture ou en littérature apparue peu auparavant. C'est le moment (fin des années 1880, début des années 1890) où les intellectuels déplorent que le théâtre commercial s'éloigne de plus en plus de l'idéal humaniste du XVIII^e siècle ou du programme romantique. » (Christophe Charle, « Le théâtre en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Sur scène en 1900. Portraits d'acteurs*, Paris, Évreux, Somogy, Musée d'Évreux, Ancien-Évêché, 2003, p. 24.)

⁴⁵⁵ Dans *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, André Antoine mentionne les « trois étapes successives d'un même effort : de 1887 à 1895, au Théâtre-Libre, contre les tenants du théâtre d'alors, de 1896 à 1906, au théâtre Antoine pour la conquête du grand public, et de 1906 à 1914, à l'Odéon, dernière lutte contre les traditions officielles et la routine administrative ». (*Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Arthème et Fayard & Cie, 1921, p. 6.)

⁴⁵⁶ Marjorie Glas, « Le populaire et le singulier. La singularité de l'acte créateur face au rôle social du théâtre (1945-1980) », *Tracés. Revue de Sciences humaines* n°34, 2018. Consulté le 2 avril 2019. DOI : 10.4000/traces.7328.

⁴⁵⁷ Marie-Ange Rauch, « La figure des patrons dans les théâtres publics », in *Théâtre/Public, Présences du Pouvoir*, n°224, avril 2017, p. 65-69.

⁴⁵⁸ Cf. Melly Puaux, Pierre Puaux, Claude Mossé, *L'Aventure du théâtre populaire*, Monaco, du Rocher, 1996 ; Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, Vevey, éditions de l'Aire / ANRAT, 1993.

⁴⁵⁹ « La bataille, déjà gagnée dans le roman par les naturalistes, dans la peinture par les impressionnistes, dans la musique par les wagnériens, allait se transporter au théâtre. / Voici donc le champ de la lutte, les tenants de la place à emporter, les contingents décidés à un assaut possible ; mais qui coordonnerait tant d'éléments épars ? Qui donnerait le signal ? Tout bonnement le hasard. J'allais, sans m'en douter le moins du monde, devenir l'animateur de forces que je ne soupçonnais même pas. » (André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 9.) Plus tard, Antoine Vitez explique qu'« [i]l y a une grande analogie entre la mise en scène de théâtre et l'action militaire. L'armée donne, en l'occurrence, de bons modèles de fonctionnement. Sanctions sévères dans le maniement et l'utilisation des armes, l'entretien, le rapport à l'arme. Et pas d'exception ! Si on n'accomplit pas les actions fixées par la procédure militaire, on est puni. Ces choses-là sont ressenties par les hommes comme des contraintes imbéciles, or je pense qu'elles sont absolument nécessaires ! [...] » (Antoine Vitez, « Une entente », propos recueillis par André Curmi, texte relu par A. Vitez, in *Théâtre/Public, La direction d'acteur*, n°64-65, juillet-octobre 1985, p. 27-28.)

⁴⁶⁰ « La crise se révèle fédératrice et féconde lorsqu'elle aboutit à un compromis puis à un consensus. [...] En outre, le metteur en scène recherche quelquefois le conflit pour établir un état propice à la création en mettant en place une stratégie. » (Sophie Proust, *La Direction d'acteur dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2006, p. 157-158.)

⁴⁶¹ « Ils rêvent d'un nouveau théâtre "pur" : d'un "théâtre libre" (Antoine), d'un "théâtre d'art" (Paul Fort, Lugné-Poe) ou d'un "théâtre du peuple" (Romain Rolland, Maurice Pottecher). Toutes ces formules veulent combler la distance sociale qui s'est creusée entre le "vrai" théâtre à ambitions culturelles et éducatives ou patriotiques, le théâtre commercial et les autres spectacles concurrents, beaucoup plus vulgaires, comme le sont les produits littéraires industriels par rapport à la "vraie" littérature. » (Christophe Charle, « Le théâtre en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Sur scène en 1900. Portraits d'acteurs*, op. cit., p. 24.)

concilier l'un et le multiple en vue de l'art ? Comment s'émanciper des manières de faire majoritaires et associées à des hommes – au masculin à la Belle Époque ?

4. 1. Petite forme dans grands ensembles

Le solo, de prime abord, est une forme esthétique labile, plastique à différents types de scènes. Elle forme un contrepoint à l'espace requis pour des mises en scène importantes, permet de limiter les coûts de production, et à l'actrice d'être son propre représentant. Elle s'inscrit dans un contexte inquiété, par les théoriciens, par le développement du spectaculaire – c'est le « commerce de la jambe⁴⁶² » – et celui des premiers « auteurs » de mise en scène, et se déploie travers un réseau de solidarité entre actrices.

Actrices en scène, elles doivent aussi être productrices à la ville. Isadora Duncan, Loïe Fuller et Ruth Saint-Denis, américaines également,

créent leur performance, elles sont leur propre impresario, elles se battent pour que leur danse soit reconnue artistiquement et culturellement, enfin elles créent des écoles afin de transmettre leur enseignement. Elles consacrent à leur art toute leur énergie, souvent aux dépens de leur vie privée.⁴⁶³

À la Belle Époque, le solo se développe en danse comme « une proposition idéologique et une stratégie de survie » qui noue « choix éthiques et poétiques, souvent très réfléchis et rigoureux, hostiles en tout cas au conformisme et parfois même ouvertement ascétiques⁴⁶⁴ », explique Eugenia Casini Ropa. Selon cette dernière, le « simple fait d'exister » fait de cette forme de spectacle un mode de résistance aux modes de productions majoritaires, caractérisés par l'« effet d'ensemble⁴⁶⁵ » et le luxe de la proposition esthétique⁴⁶⁶ : sur d'importants moyens humains et matériels, donc financiers. Affranchi de la dimension coûteuse, le solo est

⁴⁶² Annie Suquet, *L'Éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre National de la Danse, coll. « Histoires », 2012, p. 84.

⁴⁶³ Hélène Pinet, « D'un spectacle à l'autre, la scène parisienne en 1900 », in Juliette Laffon, Hélène Pinet, Stéphanie Cantarutti, Colin Lemoine (dir.), *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, Paris, Paris Musée, catalogue d'exposition, 2009, p. 281.

⁴⁶⁴ Eugenia Casini Ropa, « Le solo au XX^e siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie », in Claire Rousier (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « recherches », 2002, p. 13.

⁴⁶⁵ Caractéristique principale de la mise en scène telle qu'elle est théorisée à ce moment-là. André Antoine se constitue ainsi une double filiation (mais toute germanique) : « Je ne connais rien en musique ; mais on m'a dit que Wagner avait, dans certains opéras, des chœurs à multiples parties et que chaque série de choristes personnifiait un élément distinct de la foule, se fondait dans un ensemble parfait. Pourquoi, dans le théâtre parlé, ne ferions-nous pas ça ? M. Émile Zola le voulait pour *Germinal* et ne l'a pas pu pour des motifs budgétaires que faisaient valoir les directeurs. Son dessein était de faire répéter longtemps les ensembles sous la conduite de comédiens figurants. Vous voyez, c'était le procédé des Meininger. » (*Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 111.)

⁴⁶⁶ Lise Derichomme, *Intérieur domestique et mise en scène : la réappropriation du XIX^e siècle par la création contemporaine*, thèse d'arts plastiques, dir. Christophe Viart, université Rennes 2, 2014.

pourtant largement exploité sur les scènes suite à la loi sur la libéralisation des théâtres en 1864 en France, qui voit un nombre croissant de salles s'ouvrir, et se fermer, cherchant et donc aussi parfois échouant à gagner de l'argent par le spectacle.

Cette libéralisation multiplie les salles (plus à Paris qu'en province) et produit un effet boomerang : nombre d'entreprises théâtrales ne s'avèrent pas viables, d'où des faillites dans les années 1870-1880. Beaucoup de nouveaux théâtres sont obligés de se reconverter vers des formes de spectacles plus populaires (music-halls, cafés-concerts, revues) ou des répertoires de plus en plus stéréotypés (opérettes) ou déjà amortis (reprises de vieux succès). La situation est d'autant plus difficile qu'elle coïncide avec un moment de dépression économique qui touche les revenus de la petite et moyenne bourgeoisie ainsi que les classes populaires urbaines, nouvelles clientèles potentielles de ces spectacles théâtraux⁴⁶⁷.

Si ce constat s'impose, il n'en est pourtant pas moins contrarié par une forte augmentation de la fréquentation des salles – les recettes passent de 7 millions de francs en 1829 à 24 millions en 1903⁴⁶⁸. Ces chiffres révèlent l'attractivité croissante de la ville lumière à l'échelle mondiale, et qui tend à la fin du siècle à s'établir comme centre d'art, suscitant la venue d'artistes mais aussi de nombreux touristes, cet aspect culminant avec l'Exposition Universelle de 1900, qui ne saurait tenir une petite part dans l'ensemble global de ces recettes. Le solo s'inscrit dans ce paradoxe là, d'augmentation, de diversification du public et du « turnover » des salles de spectacles, dans un contexte d'émancipation féminine et d'avant-garde artistique.

Or, comme le rappelle Roxane Martin, l'antagonisme théorique entre

le spectacle qui donne sens (la mise en scène) *vs* le spectacle qui cherche le débordement des sens (le spectaculaire) [...] révèle [plutôt] un changement dans la façon de concevoir le rôle social, politique et pédagogique du théâtre⁴⁶⁹.

Au sein de ce changement du rôle du théâtre dans la société, le solo, particulièrement le solo féminin, est la forme pivot et emblématique. Contrairement aux « danseuses qui se produisaient déjà seules dans les répertoires de *skirt dance* », qui « cherchèrent à s'émanciper par le travail et par le succès » mais « ne firent que conforter le système discriminant auquel elles étaient d'ailleurs intégrées⁴⁷⁰ », les solistes sortent des grands ensembles⁴⁷¹. Le solo ne se

⁴⁶⁷ Christophe Charle, « Le théâtre en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Sur scène en 1900. Portraits d'acteurs*, *op.cit.*, p. 17.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Roxane Martin, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^e-XIX^e siècle) », *Sociétés & Représentations*, n° 31, 2011, p. 17-33. Consulté le 4 juin 2019. DOI : 10.3917/sr.031.0017.

⁴⁷⁰ Eugenia Casini Ropa, « Le solo au XX^e siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie », in *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷¹ Emblématique de cela la vogue très importante des « Tiller Girls » dans les music-halls d'Europe et d'Amérique. « C'est dans les années 1880 que ce richissime négociant en coton, déplorant le trop fréquent

soumet pas à la sommation du corps féminin au spectaculaire sans renoncer à son ambition esthétique correspondant à l'air du temps et la recherche de formes nouvelles émancipées des héritages, tout en s'inscrivant dans les réseaux des salles les plus en vues. Ambivalence et plasticité d'une forme que les théoriciens ne lui ont certainement pas encore pardonnée, soutenue en outre par un réseau principalement féminin.

La centralité artistique et culturelle de Paris a l'avantage de faciliter les rencontres, et les partenariats, pour tenter de s'imposer sur les grandes scènes. Ainsi, à la Belle Époque, les danseuses peuvent compter sur un réseau de solidarité pour se faire connaître, mouvement initié notamment par Loïe Fuller⁴⁷². C'est elle qui invite Isadora Duncan à suivre et à intégrer sa troupe, à Berlin puis à Vienne où elle lui offre la possibilité, pour la première fois sur une scène de théâtre, de danser seule en scène, donc. Là, Duncan est repérée par Alexandre Gross, son premier impresario, qui organise sa première tournée en Europe de l'Est où elle connaît ses premiers triomphes. De même Sarah Bernhardt invita la comédienne italienne Eleonora Duse à venir jouer au théâtre de la Renaissance en 1897, lui offrant une fenêtre de visibilité à Paris – mais la Duse eu le goût douteux de présenter *La Dame aux camélias* dans laquelle s'était illustrée Sarah Bernhardt...

Cette entraide féminine n'interdit pas la rivalité, dans un contexte d'austérité et de lutte pour la nouveauté, mais cela n'est pas contre les autres qu'il faut penser l'émancipation, mais grâce à elle puis séparément : en plusieurs temps. De fait, si Isadora Duncan admirait la danse de Loïe Fuller, elle sut aussi se servir de ces déplacements en Europe de l'Est pour se détacher progressivement de la troupe, c'est-à-dire prendre conscience de ce qui la singularise, de ce qu'elle cherche à développer dans son geste propre et qui, pour advenir, requiert séparation. Moments délicats de négociation où les unes et les autres sont prises par des impératifs financiers de viabilité. La position d'impresario adoptée par Loïe Fuller n'est effectivement et par exemple pas sans risque et, en grande difficulté financière, suite à l'échec de Sada Yacco⁴⁷³ à Berlin et à la rupture de contrat de la troupe japonaise, elle cherche à récupérer Isadora Duncan dans son ensemble, qui commence à se faire un nom en Europe... Duncan qui

manque d'ensemble des danseuses de music-hall, décide de fonder une école spécifiquement destinée à leur formation. [...] Les pensionnaires de sa première école sont des fillettes de huit à dix ans, recrutées dans les banlieues industrielles de la ville. Moins d'une décennie plus tard, la discipline de fer a porté ses fruits : les *girls* formées par Tiller sont capable d'une excellente synchronisation collective, d'où le terme de *precision dancing* qui qualifiera leurs prestations. » (Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op.cit., p. 58-59.)

⁴⁷² « Au lendemain de l'Exposition universelle et de ses spectacles au théâtre de l'Athénée, Loïe Fuller pense élargir son nouveau rôle d'impresario [...]. Parmi ses idées figure également la création d'une compagnie de jeunes danseuses qui serait le prolongement de sa propre activité. » (Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque* [1994], Paris, Hermann Danse, 2006, p. 383.)

⁴⁷³ Grande actrice japonaise découverte grâce à Loïe Fuller en Europe et d'abord à Paris sous son chapiteau lors de l'Exposition Universelle de 1900. Nous y revenons un peu plus bas.

négoce son retour à la condition d'un cachet de 10 000 francs. Difficultés et fragilité de part et d'autres dans un contexte où les actrices ne sont pas accueillies dans des théâtres pour créer, ne sont pas à la tête d'institution comme peuvent l'être André Antoine, Jacques Copeau que l'histoire a retenu pour leurs démarches novatrices, là encore, par exemple. Fragilité économique et insularité artistique qui limitent l'effet « corporatiste » que l'on constate chez leurs homologues masculins. De fait, la concurrence existante comme « loi du marché », entre actrices elle est largement façonnée et encouragée par la presse qui se réjouit de comparer la Duse d'Italie à la Divine de France, et Sarah Bernhardt d'écrire à Robert de Montesquiou qu' « elle [la Duse] devait jouer dix fois en onze jours, et elle a joué dix fois en trente jours, me forçant à retarder la fermeture annuelle du théâtre », se plaignant de ce que l'actrice italienne ait quitté Paris sans « un mot de remerciement, ni d'adieu⁴⁷⁴ ».

Attente de reconnaissance pour son geste de solidarité dans un contexte qui ne le prévoit pas en général et pour les femmes – les actrices – en particulier, la constitution d'une trajectoire « en solo » est semée d'embûches et soumise à la précarité économique et institutionnelle. Loin apparemment de vouloir s'établir – même Sarah Bernhardt ayant acheté plusieurs théâtres n'a cessé de bouger et d'évoluer dans ses formats de création – les actrices vont chercher à s'inscrire dans la minorité. Ainsi des voies de traverses pour faire connaître son geste et limiter la compétitivité, comme le fait de se produire dans des lieux moins en vue.

4. 2. Aller se faire voir ailleurs

Une manière de sortir des circuits de production de spectacles majoritaires est de ne pas s'y produire : de jouer dans des plus petits lieux, comme le café-concert, ou chez des particuliers.

4. 2. 1. Au café-concert

Le café-concert « naît et prend son essor à Paris, métropole où bon nombre de cafés se transforment aisément en lieux de spectacle » depuis le XVIII^e siècle. La particularité de ce « lieu de rencontre appelé café-concert ou café-chantant, tout ensemble débit de boissons et lieu théâtral⁴⁷⁵ » est d'être à la fois très libre dans ses débuts, et de plus en plus soumis à la surveillance du pouvoir. La liberté des lieux est favorisée par leur étroitesse, de la jauge de la salle à la fusion communautaire qui pouvait s'y produire. « La violence avec laquelle le public participait au spectacle dépasse de loin la connivence du spectateur dans toute autre forme de

⁴⁷⁴ Robert de Montesquiou, *Les Pas effacés. Mémoires*, Paris, Émile Paul, 1923, t. III, p. 283-284 ; cité par Ernest Pronier, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre*, Genève, Alex. Jullien, 1946, p. 271.

⁴⁷⁵ Concetta Condemi, in *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1847-1914)*, Paris, Quai Voltaire, Édima, 1992, p. 10.

théâtre⁴⁷⁶ », rappelle ainsi Rae Beth Gordon. Du « beuglant » aux établissements de plus grande envergure, « la frénésie du public rivalisait avec celle de la scène⁴⁷⁷ », ce qui justifie aux yeux des pouvoirs publics leur double mise sous tutelle, via la censure de toute chanson prétendant y être jouée, et via la présence de la police dans la salle. Ces lieux, initialement dédiés aux hommes et dans lesquels s'exerce une prostitution de plus en plus affichée au cours du siècle⁴⁷⁸, soumis à la censure et à la surveillance policière, n'en demeurent pas moins propices à la carrière artistique des actrices.

Dans ces lieux surveillés par le pouvoir habité par la peur sociale, le principal baromètre d'appréciation du public est le rire – « Les auteurs, les artistes savaient, par expérience, qu'il fallait surtout *faire rire* au café-concert pour avoir "du succès"⁴⁷⁹ », relate Yvette Guilbert dans ses mémoires et invitant, par l'usage des guillemets, à considérer combien cet impératif pouvait être un piège pour un artiste... doublée d'une forme de condescendance (rétrospective ?) sur les établissements qui l'ont lancée, typique des jugements d'alors empreints « d'un discours obsessionnel sur la décadence de l'art et de la culture⁴⁸⁰ ». Cette ambivalence n'en est pas moins la signature des divertissements au café-concert. Ces derniers ont un mode de fonctionnement qui indexe directement le talent aux recettes, ce qui implique une évidente disparité dans la qualité des numéros présentés, et une spécificité attachée à chaque établissement en fonction de la ligne artistique défendue par son directeur.

Auditionner pour être à l'affiche d'un des établissements parisiens requiert donc d'agréeer à cette ligne, quand, à la Belle Époque, et suite à la loi de 1864 sur la liberté d'ouvrir un fonds de commerce pour y produire des spectacles, les directeurs et les quelques directrices ne sont qu'assez peu fréquemment issues du monde de l'art. Rétive à entendre sur sa scène le répertoire montmartrois que lui propose Yvette Guilbert, la directrice de l'Éden-Concert (situé dans le premier arrondissement et alors « très en vogue⁴⁸¹ »), ancienne marchande de beurre, agrée à la demande de l'actrice dès lors qu'elle peut témoigner, extraits de critiques à l'appui, d'un triomphe sur les scènes belges, à Liège, au Pavillon de Flore, puis à l'Alcazar de Bruxelles, et ce notamment avec *La Pocharde*⁴⁸², écrite par elle. Entrée en relation avec Léon

⁴⁷⁶ Gordon Rae Beth. « Le Caf conc' et l'hystérie », *Romantisme*, n°64, 1989, p. 54. Consulté le 4 janvier 2019. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1989.5586>.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ La prostitution, d'abord clandestine, « finit néanmoins par s'affirmer ouvertement au cours des années ». (Concetta Condemi, *Les Cafés-concerts*, *op. cit.*, p. 90.)

⁴⁷⁹ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, *op. cit.*, p. 65. L'autrice souligne.

⁴⁸⁰ Concetta Condemi, *Les Cafés-concerts*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸¹ Notifié parmi la « vingtaine de salles spécialisées dans la prostitution ». (Concetta Condemi, *Les Cafés-concerts*, *op. cit.*, p. 91.)

⁴⁸² Texte en annexe.

Xanrof, lequel lui ouvre les portes de la bohème montmartroise, Yvette Guilbert rencontre les poètes réalistes comme Aristide Bruant, et symbolistes, comme Jules Jouy, dont elle va pouvoir interpréter le répertoire, et qui vont lui écrire des chansons. Son répertoire lui permet de s'insérer dans un milieu artiste, ce à quoi elle aspire, et de se constituer une « image de marque », augmentée par ce même milieu, comme en témoignent les célèbres illustrations de Toulouse Lautrec.

Ces petits lieux requièrent en effet de resserrer la proposition scénique autour d'une image à même de situer l'actrice dans un univers scénique, qu'elle transporte avec (ou en) elle sur la scène. Les formes qui s'y développent favorisent l'interaction avec la salle, autant qu'elles cherchent à « dompter » un public bien plus libre que dans les théâtres. Ainsi Yvette Guilbert, son répertoire « érotico-égrillard », sa longue robe et ses gants noirs, annonce-t-elle Zouc, aux sketches corrosifs écrits par elle mais aux personnages récurrents, aisément identifiables par le public, et paraissant toujours tout en noir. Si les lieux où se produit l'actrice suisse se dénomment « café-théâtre », la fonction artistique et commerciale est sensiblement la même que celle du café-concert. Pour Pierre Merle,

[I]e café-théâtre est à la période 1970-1980 ce que le caf'conc' fut à la fin du XIX^e siècle, ou le cabaret dit « rive gauche » dans les années cinquante : un courant d'air frais dans le paysage culturel, mais aussi un authentique renouveau de l'expression scénique⁴⁸³.

Les lieux partagent en effet ce que Michel Corvin détaille des particularités propres au café-théâtre. Des qualités

de jeu (exiguïté du plateau, pauvreté des moyens techniques, limitation du nombre d'acteurs) ; de représentation (limitation du public, nécessité d'une rotation rapide des pièces) et d'exploitation économique (jouant hors des circuits commerciaux et des garanties syndicales, les comédiens sont soumis à la loi d'airain des propriétaires des lieux)⁴⁸⁴.

Comme à la Belle Époque, les modes de rétribution peuvent aller de la redistribution des recettes du bar au passage dans le public du

« phylet à phynances » (comme aurait dit Alfred Jarry), sorte d'épuisette que les comédiens font passer parmi les spectateurs à la fin du spectacle, et dans laquelle chacun dépose la somme qu'il veut (ce système, pour répandu qu'il soit, surtout dans les premières années, ne gagnera toutefois pas tous les cafés-théâtre). Et d'ajouter : Une des critiques majeures que l'on fait très vite à la pratique du « phylet à phynance », c'est que si le système est savoureux pour le public, il peut être aussi

⁴⁸³ Pierre Merle, *Le Café-Théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1985, p. 3.

⁴⁸⁴ Michel Corvin, « Café-Théâtre », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* [1991], Paris, Bordas, 2008, p. 243.

relativement humiliant pour certains comédiens et... surtout profitable pour le propriétaire de l'établissement⁴⁸⁵.

Lequel en effet est souverain sur les pourcentages de redistribution.

Dans ce paysage déjà un peu lointain, La Vieille Grille, ouvert par Maurice Alezra en 1959, fait office de Chat Noir.

La Vieille Grille est une ancienne épicerie-buvette de la rue du Puits-de-l'Ermitte, dans le cinquième arrondissement qui, depuis le début des années 1960, accueille comédiens ou chanteurs. « Je ne sais pas si on a tout de suite appelé ça un café-concert, explique son directeur Maurice Alezra, mais c'en était un. » [...] La Vieille Grille a été pendant vingt ans un des hauts lieux de ce qu'on a appelé le café-théâtre⁴⁸⁶.

Les conditions d'admission dépendent de la ligne artistique défendue par le directeur qui refuse, par exemple, de programmer Michel Colucci, dit Coluche,

quand celui-ci, selon ses propres termes, « se couchait en travers de la porte » pour passer à la Vieille Grille. « Malheureusement, il ne correspondait vraiment pas au style de la maison », commente sobrement Maurice Alezra⁴⁸⁷.

C'est à La Vieille Grille, après s'être produite dans des cabarets d'été de Neuchâtel, que Zouc monte pour la première fois sur une scène parisienne, où elle remporte tout de suite un incomparable succès, eu égard à la fréquentation de l'établissement toutes années confondues⁴⁸⁸.

Le café-concert et plus tard le café-théâtre nouent esthétique et pragmatique, univers scénique et image de marque, horizons spectaculaires et financiers, et correspondent à la fin du XIX^e siècle et au milieu du XX^e, au renouvellement des formes scéniques à la parole poétique en solo. Ces deux dimensions permettent de tracer une filiation du café-concert au café-théâtre, qui voit le jour à l'orée des années 1960, établissant ainsi une autre branche dans la géographie du Seule en scène comme forme attachée à l'émancipation féminine. Cette filiation souterraine – passée sous les lustres de la fin de la Troisième République et des deux guerres mondiales – entre le café-concert et le café-théâtre, permet d'insister sur le caractère hybride des salles, ou plutôt des lieux dans lesquels s'inscrivent les soli des actrices. Plasticité des lieux qui n'est certes pas non plus sans incidence sur la forme elle-même.

4. 2. 2. Dans des salons

⁴⁸⁵ Pierre Merle, *Le Café-Théâtre, op.cit.*, p. 12.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸⁸ Fonds d'archives de La Vieille Grille confié à nos soins, à titre privé, par Dominique Alezra, veuve de Maurice Alezra.

La Belle Époque voit s'achever la culture salonnrière, dont les actrices profitent pleinement. Ce « théâtre à côté⁴⁸⁹ », selon l'expression d'Adolphe Aderer, se développe en réaction à la marchandisation du spectacle⁴⁹⁰ et offre aux actrices un lieu d'exercice, propice aux relations et à l'insertion dans un réseau.

Si Adolphe Aderer se demande : « l'art dramatique profite-t-il de ces représentations annexes, multipliées à l'infini⁴⁹¹? », Odile Krakovitch avance que les théâtres de société⁴⁹² participent à l'émancipation féminine : « très souvent créés et dirigés par des femmes », ils attirent d'abord les autrices

exclues pour la plupart des grandes scènes parisiennes ou simplement désireuses de pratiquer leur art sans voir leurs noms liés au monde des spectacles dont la réputation restait encore sulfureuse au XIX^e siècle⁴⁹³.

Non prises en considération par l'inventeur de la formule de « théâtre à côté », « les femmes [y] jouèrent un rôle essentiel⁴⁹⁴ ». Elles instaurent un réseau au féminin permettant aux gestes auctoriaux ou scéniques, de se développer. Odile Krakovitch précise que pour les actrices

les théâtres de société étaient une occasion de promotion, de diffusion, un moyen de se faire connaître, un lieu d'essai également, d'expérimentation devant un public réduit de connaisseurs, critiques mais bienveillants⁴⁹⁵.

Si cette sociabilité féminine est un lieu d'ancrage pour certaines autrices libérées de la reconnaissance institutionnelle masculine, elle est surtout un lieu de passage pour les actrices, qui ambitionnent de jouer sur de plus grandes scènes, pour un large public, avec des revenus plus importants.

Parmi ces sociétés salonnrières, toutes n'ont pas d'ambition artistique ; les expériences d'Isadora Duncan à New York en témoignent. Par exemple, après avoir donné une série de représentations où elle danse sur *Ophélie* et *Nymphes des eaux* d'Ethelbern Nevin dans la petite salle de musique de Carnegie Hall, accompagnée par le compositeur au piano, Isadora Duncan, repérée par les dames de la haute société, est invitée à se produire chez elles.

⁴⁸⁹ Adolphe Aderer, *Le Théâtre à côté*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1894.

⁴⁹⁰ Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 135.

⁴⁹¹ Adolphe Aderer, *Le Théâtre à côté*, op. cit., p. 5.

⁴⁹² Jean-Claude Yon retient quatre « caractères » définissant le théâtre de société : non lucratif, « un personnel artistique amateur », « le caractère discontinu des représentations », « l'utilisation d'un lieu privé qui n'est pas conçu pour accueillir une activité professionnelle de spectacle », in *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), Vêrone, Créaphis, coll. « Silex », 2012, p. 14-15.

⁴⁹³ Odile Krakovitch, « Les femmes dramaturges et les théâtres de sociétés au XIX^e siècle », in *Tréteaux et paravents*, op. cit., p. 183.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 185.

L'actrice témoigne de la générosité parcimonieuse de ces dames qui recevaient fastueusement, et de l'intérêt tout relatif qu'elles pouvaient lui porter :

elles me regardaient danser avec plaisir, me trouvaient charmante, mais aucune d'elles ne comprenait le moins du monde ce que je faisais [...] À cette époque on considérait les artistes comme des êtres inférieurs, comme une sorte de domestiques supérieurs⁴⁹⁶.

Loin du regard esthète des salonnières parisiennes, ces expériences permettent néanmoins à l'actrice de subvenir aux besoins de sa famille et de s'entraîner. À Londres en revanche, Isadora Duncan fait la rencontre de madame Patrick Campbell (pseudonyme de l'actrice et autrice Beatrice Stella Tanner), qui lui permet d'entrer en relation avec la haute société londonienne. Les soirées qu'elle donne dans ces salons étaient souvent mixtes, sa mère jouant au piano, sa sœur Élisabeth récitant des poèmes et Raymond son frère aîné, discourant sur « la danse et son influence possible sur la psychologie de l'humanité⁴⁹⁷ ». De là les choses s'accéléraient, Isadora Duncan entra dans le milieu artistique et littéraire européen.

Le contexte salonnier féminin et la pratique du « théâtre à côté » permettent d'enchâsser les gestes des actrices dans un mouvement d'émancipation féminine par le théâtre. La seule dimension monétaire (toute relative) ne suffit pas, encore faut-il des regards à même d'apprécier le geste et de recommander l'actrice à d'autres. Choisir de se produire dans des lieux dits mineurs permet donc de faire des rencontres à même de l'inscrire dans une certaine dynamique de visibilité et de nouer des affinités autour de son geste. Ainsi, face à la précarité de la forme, choisir ses partenaires de création apparaît comme un des luxes propres au « Seule en scène » : c'est l'actrice qui sollicite d'autres personnes autour de sa démarche – inversant la situation majoritaire où une actrice postule à un projet de mise en scène tenu par un homme.

4. 3. De l'amitié dans la création

Nous avons vu dans quelle mesure Zouc et d'Angélica Liddell construisent leur geste en lien étroit avec un partenaire privilégié. Si Zouc a sollicité d'autres personnes, comme Tara Depré⁴⁹⁸, pour participer à la mise en scène, après dix ans de travail avec Roger Montandon, Angélica Liddell travaille toujours avec Gumersindo Puche. Quelle que soit la durée du partenariat, il invite à souligner l'importance que revêt l'amitié dans le processus de création.

⁴⁹⁶ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 52-53.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹⁸ Autrice et metteuse en scène, elle travaille avec Zouc sur la version de 1987 de *L'Alboum*.

Envisager les rapports de création sous cet angle, c'est également penser de manière originale la manière dont se construisent les relations de travail : non pas sur une relation hiérarchique de pouvoir, mais sur une horizontalité propice au dialogue et fondée sur la confiance. Dans *Politiques de l'amitié*, Jacques Derrida pense le lien amical comme lieu de refondation de la politique, dépassant le schème identitaire et homofraternel⁴⁹⁹. « Au-delà du principe de fraternité », les « autres » de la République, des femmes aux sans-papiers, sont intégrés, résistant à la fixation identitaire qui consiste à identifier un ennemi commun⁵⁰⁰, en vue donc d'intégrer l'altérité à la politique. L'amitié selon Jacques Derrida s'oppose ainsi par définition au « corporatisme » – de « corporation », en anglais, l'entreprise – ou à l'« esprit de corps⁵⁰¹ ». Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce texte soit publié avec un autre, *L'Oreille de Heidegger*, où le philosophe ajoute à sa lecture précédente de Carl Schmitt la notion d'« écoute » heideggerienne. En s'associant à Colette, Georges Wague⁵⁰² intègre dans sa compagnie une novice précisément parce qu'ils s'entendent bien – ils savent s'écouter sans se parler, tel est l'enjeu du mime – et parce que l'actrice, venant d'un contexte tout autre que le sien, va lui permettre de renouveler la tradition mimique dont il provient.

Georges Wague, grand rénovateur de l'art mimique au début du XX^e siècle, assiste aux derniers soubresauts du Pierrot lunaire, personnage qu'il a honoré dans les Cantomimes⁵⁰³, mélange de chant et de mimique, sorte de chanson de geste où dominant les amours de Pierrot et de Colombine⁵⁰⁴. Colette rejoint la troupe de Georges Wague et Christine Kerf et joue avec eux durant toute la période de sa carrière de mime. Wague écrit ou coécrit les pantomimes qu'il met en scène, et il est le plus souvent le partenaire de jeu de Colette. L'actrice participe à la réduction des gestes surannés dont était empreinte la pantomime classique, et tous deux contribuent au renouvellement du genre mimique cherchant « le minimum de gestes [qui]

⁴⁹⁹ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, suivi de *L'Oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, 1994, p. 339.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁰¹ « Être corporate » aujourd'hui signifie « avoir l'esprit d'entreprise », requérant donc de s'identifier aux « valeurs » de cette entreprise, tout en étant à même de devoir/pouvoir en changer aussi rapidement et impérieusement. Pour une critique argumentée de cette notion, voir Véronika Bennholdt-Thomsen, Nicholas Faraclas et Claudia von Werlhof (dir.), *There is an alternative. Subsistence and worldwode resistance to corporante globalization*, Victoria, Spinifex Press, 2001.

⁵⁰² « Wague était une vieille connaissance de Willy : en 1894, jeune acteur impécunieux, il interprétait les chansons de Pierrot de Xavier Privas aux "Soirées du Procope" que fréquentait régulièrement Willy » (Chantal Bigot, « Le petit faune et les bacchantes, Naissance d'un mime », in *Colette, Cahier de L'Herne, op. cit.*, p. 106.)

⁵⁰³ Nés de la rencontre de Georges Wague et du chansonnier Xavier Privat qui interprétait ses compositions en coulisses tandis que Wague les mimait sur la scène, notamment au Café Procope, rue de l'Ancienne Comédie. Ces spectacles parlés mimés sont appelés *Cantomimes* en 1894. C'est au Procope que Willy fait la connaissance de Wague, et qu'il met Colette en relation avec lui.

⁵⁰⁴ Tristan Rémy, *Georges Wague, le mime de la Belle Époque*, Paris, Georges Girard, 1964, p. 10.

correspond au maximum d'expression⁵⁰⁵ », comme il était inscrit sur un panneau affiché dans son studio de travail rue Pigalle. Là où la pantomime classique construit des phrases au moyen de gestes, le mimodrame cherche « une expression réaliste des émotions humaines à travers le corps, faisant de “l'œuvre littéraire” une “œuvre vivante”, par le biais des “éléments de vie, des muscles, des nerfs, du sang”⁵⁰⁶ », rapporte Francis Norgelet. La spontanéité, voire l'animalité, caractéristiques du jeu de Colette conduisent l'art mimique vers moins de littéralité et davantage de corporéité, en accord en cela avec l'air du temps⁵⁰⁷.

Selon Nicole G. Albert,

les six années qui les voient sillonner de concert les music-halls de France et de Navarre ou se retrouver pour un « cachet en ville », sont émaillées de réussites qui doivent autant à la qualité des spectacles qu'à la présence et aux audaces de Colette⁵⁰⁸.

Si l'actrice est restée fidèle à son maître – elle lui dédicace *La Vagabonde*, où Wague est présent sous les traits de Bague, « à Georges Wague, sans qui ce volume n'aurait jamais été écrit, avec la gratitude et l'attachement indéfectible de son élève Colette (quarante ans après !) », et elle recommande ses soins aux jeunes acteurs afin de « galvaniser [leurs] jeunes corps ignorants » –, elle manifeste aussi des dons que le maître reconnaît volontiers. Colette s'est révélée être l'une de « ses élèves les plus instinctivement averties des choses du théâtre », « aucune autre n'a montré un intérêt plus puissant, une plus âpre ardeur [...] et une plus grande docilité au travail [...] », poussant « l'honnêteté intellectuelle jusqu'au sacerdoce. [...] Active, toujours prête, jamais fatiguée, jamais satisfaite d'elle-même, quêtant une observation, provoquant une critique⁵⁰⁹ ». Leur collaboration est faite de talents partagés, d'admiration mutuelle et de goût pour le travail mais se fonde également sur une affinité élective : Colette confesse plus tard qu'elle a, durant ces six années, « presque autant causé que travaillé avec Georges Wague⁵¹⁰ ». L'amitié comme partie prenante du processus de création est cruciale dans l'émancipation de l'actrice par l'art, c'est elle qui permet à chacun·e de reconnaître ce qu'il ou elle doit à l'autre donc de ne pas se poser en unique auteur de son geste –. Donner ou plutôt rendre sa place à l'amitié dans le processus de création c'est faire apparaître la notion

⁵⁰⁵ *Ibid.*, note, p. 111.

⁵⁰⁶ Francis Norgelet dans *La société nouvelle* en novembre 1911, cité par Patricia Tilburg, « Le corps triomphant. La culture physique et le nu au music-hall, 1900-1914 », in *Colette*, *op. cit.*, 2011, p. 100.

⁵⁰⁷ Patricia Tilburg, *Colette's Republic: Work, Gender, and Popular Culture in France, 1870-1914*, New-York/Oxford, Berghahn Books, 2009.

⁵⁰⁸ Nicole G. Albert, « George Wague », in Guy Ducrey (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 1087.

⁵⁰⁹ André Billy, *L'Époque contemporaine*, Paris, Taillandier, 1956, p. 267-268, cité par Nicole G. Albert, art. cité, p. 1088.

⁵¹⁰ Colette, *Lettres de la Vagabonde*, Paris, Flammarion, 1989, p. 292 ; cité par Nicole G. Albert, *ibid.*

de génie⁵¹¹ non seulement comme éminemment relative (ou alors manifestation narcissique) mais aussi comme construction *a posteriori*.

La relation amicale est une pure invention. Hors tout cadre *a priori*, opérante à l'échelle de la troupe itinérante, ressaisie ici à travers le temps long de la collaboration et de la camaraderie, elle prend une autre dimension dès lors qu'il s'agit pour l'actrice de prendre la direction d'un théâtre, acte qui prend forme de consécration pour une actrice. Développer des modes de relation horizontaux et considérer chacun·e à sa place particulière comme autant de partenaires réunis en vue de créer une œuvre d'art peut prendre la forme extrême de la direction d'une compagnie et d'un théâtre, faisant de l'actrice une cheffe de troupe et de structure, en sus des différents rôles qu'elle tient dans la création.

4. 4. Diriger un théâtre, une « directrice avec un grand D⁵¹² »

Prendre la direction d'un théâtre est un acte d'émancipation pour une actrice, dans la mesure où, nous l'avons dit, les femmes ne sont pas attendues à cet endroit de pouvoir au XIX^e siècle, tout particulièrement⁵¹³. On ne peut toutefois considérer le fait d'accéder à cette fonction comme un acte d'émancipation qu'une fois les dispositions prises à cette position de pouvoir – modes relationnels et type de chaîne décisionnelle – sont affranchies d'un mode de fonctionnement majoritairement inégalitaire.

Depuis que la liberté d'entreprendre est accordée en France par décret en 1864, le nombre de théâtres à Paris ne cesse de croître ; la concurrence est rude bien que la demande de spectacle, corrélative à l'augmentation de la population parisienne, s'accroisse de concert⁵¹⁴. Le métier de directeur de théâtre est prestigieux pour la personne en question bien qu'il implique un important travail collaboratif⁵¹⁵, et qu'il occasionne aussi des préjudices au sein de l'entreprise théâtrale. Jean-Claude Yon le rappelle :

⁵¹¹ Sur laquelle nous revenons dans le chapitre suivant.

⁵¹² Au sujet de Sarah Bernhardt, Francisque Sarcey écrit dans *Le Temps*, « elle peut s'appeler la *Directrice* avec un grand D voilà tout. » (24 novembre 1882, p. 3.)

⁵¹³ Aujourd'hui, les choses n'ont guère évolué, si l'on s'en réfère aux deux rapports dits « rapports Reine Prat » de 2006 et 2009, qui, tout en rappelant le caractère récent de l'égalité des hommes et des femmes des points de vue des salaires et de la reconnaissance, montrent l'incroyable écart entre les femmes et les hommes qui dirigent des institutions culturelles en arts vivants. Un lien parmi d'autres pour consulter le rapport 2009 : <https://www.syndeac.org/recommandations-egalite-femmes-hommes-2-4396/rapportreineprat2009/>.

⁵¹⁴ « Paris multiplie ses habitants par 1,7 (de 1 696 141 en 1861 à 2 888 119 habitants en 1911) tandis que les théâtres y sont plus de deux fois plus nombreux à la Belle Époque que sous la Deuxième République. » (Christophe Charle, *Théâtres en capitales, Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Albin Michel, Paris, 2008, p. 26.)

⁵¹⁵ Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 7-9.

L'importance du pouvoir qu'il a dans son établissement en fait un personnage craint et rarement populaire. [...] Cette image du directeur cupide, exploiteur du talent des autres, est récurrente tout au long du XIX^e siècle⁵¹⁶.

Christophe Charle nous renseigne quant à lui sur les dimensions de l'entreprise que représente la direction d'un théâtre parisien qui

emploie en moyenne près de 17 employés administratifs, 112 artistes ou musiciens, plus de 50 ouvriers ou techniciens, 29 membres du personnel de service, soit une moyenne générale de près de 210 personnes⁵¹⁷.

L'historien signale que cela est

[t]out un art de diriger une équipe, de choisir les acteurs et les collaborateurs, de rendre une salle attrayante [...]. Le succès ne découle plus simplement d'une osmose entre l'actrice et son public ou entre la pièce et l'auditoire⁵¹⁸.

L'exercice de métier contreviendrait donc aux idées reçues sur Sarah Bernhardt, actrice sublime qui ne compterait que sur son charme pour susciter l'engouement.

Or, aux titres pour lesquels un directeur peut être méprisé voire détesté par ses équipes, à l'exigence d'une gestion correcte, l'actrice va répondre en dépassant le modèle entrepreneurial mis ici en évidence. Célèbre comme actrice, directrice d'établissement, elle fait figure d'exception. Cela non pas seulement parce qu'elle est une femme – cela s'est déjà vu⁵¹⁹ – mais surtout du fait du cumul de ce qu'Hélène Boisbeau distingue comme les trois axes de la direction d'un théâtre, souvent distribués à deux, ou trois personnes :

- gérant de théâtre, c'est-à-dire le propriétaire ou le gestionnaire d'un lieu ;
- producteur, soit le responsable de projet artistique ;
- directeur de troupe ou metteur en scène, c'est-à-dire l'initiateur et le responsable de la création artistique⁵²⁰.

Trois postes où s'impliquer, auxquels il faut ajouter celui de l'interprétation en ce qui concerne Sarah Bernhardt, qui délègue en partie à son fils Maurice la gestion salariale et financière.

⁵¹⁶ Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris, op.cit.*, p. 174-175.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ Christophe Charle, *Théâtres en capitales, op. cit.*, p. 58.

⁵¹⁹ On peut relever : la comédienne Marguerite Montansier (1730-1820) qui obtient en 1774 le titre de « Directrice des Spectacles à la suite de la Cour » avant de faire construire le théâtre Montansier à Versailles puis de prendre la direction de divers autres théâtres à Paris et à Bruxelles, fonction qu'elle occupa jusqu'à sa mort ; Virginie Déjazet (1798-1875) au théâtre des Folies-Nouvelles qu'elle rebaptise théâtre Déjazet en 1859 et qu'elle dirige, avec son fils, jusqu'en 1870 ; Gabrielle-Charlotte Réju dite Réjane (1856-1920), rachète en 1905 le Nouveau-Théâtre de Lugné-Poe rue Blanche, qu'elle rénove et rebaptise théâtre Réjane. Elle y donne notamment la première française de *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck, en 1911.

⁵²⁰ Hélène Boisbeau, « Évolution des contours sociologiques et juridiques de la profession (1789-1992) », in Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles, op.cit.*, p. 13.

Ayant fréquenté de nombreux théâtres et équipes artistiques depuis près de trente ans, Sarah Bernhardt a une bonne connaissance des différents métiers du spectacle. Lors de son passage à la Comédie-Française, elle a fait l'expérience de la hiérarchie et de l'isolement des individus soumis au bon vouloir d'un administrateur tout puissant, décisionnel quant aux pièces à jouer, au calendrier et à la distribution. Son expérience à Londres, où le public refusait de venir tant qu'elle n'était pas à l'affiche – elle s'était fait porter malade – lui donne la mesure du poids financier de son talent. À son retour de sa première tournée de près d'une année aux États-Unis en 1881, États-Unis, d'où elle revient riche de cent quatre-vingt mille dollars-or, soit neuf cent mille francs-or⁵²¹ et faisant suite à sa (seconde) démission du Français, l'actrice prend le bail du théâtre de l'Ambigu sur le boulevard Saint-Martin⁵²². Signé en 1882, le bail est au nom de son fils Maurice Bernhardt, l'actrice et son époux Jacques Damala sont ses garants jusqu'à sa maturité, alors portée à 22 ans, tandis qu'il est précisé qu'« [il] [Maurice] aura pour administrateur et conseil M. Simon ». Dans sa biographie de l'actrice, Ernest Pronier mentionne M. Simon comme l'administrateur général du théâtre, quant à Maurice Bernhardt, un « jeune dandy insolent et désœuvré, [il] n'est qu'un prête nom [...] c'est sa mère qui est l'âme de l'entreprise⁵²³ ». Également employée par le théâtre du Vaudeville à ce moment-là, Sarah Bernhardt partage son temps entre les deux lieux :

Elle répétait tous les jours, pour son propre compte, *Fédora*, au Vaudeville, de une heure de l'après-midi à cinq heures du soir. À huit heures, elle était à l'Ambigu, et faisait répéter, pour le compte de son fils jusqu'à deux heures du matin⁵²⁴.

Depuis quelques semaines, c'était tout le contraire, bien que ce fût la même chose. Elle jouait tous les soirs *Fédora* au Vaudeville, et comme elle, avec ses nerfs, avec son tempérament, se livrant tout entière, et le jour, elle s'en allait à l'Ambigu faire répéter la *Glu* de Richepin, et elle demeurait là jusqu'à six heures du soir et parfois jusqu'à sept⁵²⁵.

Dans *Le Temps*, l'influent critique et admirateur de l'actrice Francisque Sarcey salue son travail dans un théâtre qui « se mourrait ; deux ou trois directions s'y étaient succédé et n'avaient pu galvaniser ce cadavre⁵²⁶ », tout en insistant sur la difficulté de la tâche : « on a plus de chance de réussir en lançant un nouveau journal qu'en essayant de ranimer un journal

⁵²¹ Claudette Joannis, *Sarah Bernhardt. « Reine de l'attitude et princesse des gestes », op. cit.*, p. 79.

⁵²² Théâtre de l'Ambigu-Comique jusqu'en 1883. Cf. Albert Soubies, *Almanach des spectacles*, Paris, Bibliothèque des bibliophiles, 1882, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2207171/f54.image>. Nous revenons en fin de chapitre sur les apports de ce voyage aux États-Unis.

⁵²³ Ernest Pronier, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre*, Genève, Alex. Jullien, 1946, p. 257.

⁵²⁴ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 20 novembre 1882, p. 1 ; cité par Victoria Duckett, « The Actress-Manager and the Movies : Resolving the Double Life of Sarah Bernhardt », *Nineteenth Century Theatre and Film*, vol. 45, 2018, p. 32. Consulté le 4 janvier 2019. DOI: 10.1177/1748372718795562.

⁵²⁵ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 29 janvier 1883, p. 2 ; cité par Victoria Duckett, *ibid.*

⁵²⁶ Francisque Sarcey, *ibid.*

qui se meurt⁵²⁷ ». L'actrice « tire l'Ambigu des vieilles routines, et rompt avec l'antique mélodrame⁵²⁸ », elle fait « place aux jeunes », programme des poètes contemporains⁵²⁹ comme Jean Richepin⁵³⁰, Catulle Mendès⁵³¹, sans s'effrayer des nécessités financières. Le critique s'enthousiasme :

M. Catulle Mendès lui apporte les *Mères ennemies* : elle voit du premier coup d'œil que pour les monter c'est une affaire de cent cinquante mille francs, au bas mot. Tous les directeurs auraient reculé. – Allons-y, dit-elle avec une joyeuse vaillance⁵³².

Outre le choix des auteurs et des pièces, l'actrice se charge aussi de la distribution, et là encore, de manière originale :

Quand elle a choisi une œuvre jeune, elle ne se dit pas, comme feraient la plupart des directeurs, ses confrères : Voyons ! par qui vais-je la faire défendre ? Il me faut des comédiens éprouvés, célèbres. [...] Elle regarde autour d'elle parmi les jeunes gens [...] Il y avait un certain Petit⁵³³ qui végétait sur des scènes infimes, où nous avions déjà souligné deux ou trois fois le naturel de son jeu, dans des bouts de rôle. Elle lui a hardiment confié le rôle, qui est le plus important après celui de l'amoureux ; un rôle de composition savante, que ce Petit a soutenu d'un bout à l'autre avec une supériorité rare⁵³⁴.

Dans *La Glu*, dont il est question dans le compte-rendu du critique, on relève aussi l'audace et l'inspiration de l'actrice qui engage Réjane, illustre actrice dans des rôles comiques, dans un rôle de femme « chiffonnée et perverse », à contre-emploi⁵³⁵ donc. Les deux grandes actrices de Victorien Sardou – Sarah Bernhardt est Tosca, Fédora, etc., Réjane est Madame Sans Gène – s'émancipent de leur maître en se faisant mutuellement jouer. Il s'agit pour celle en qui Sarcey flatte le « merveilleux metteur en scène », de « faire de ce théâtre essentiellement populaire une scène littéraire⁵³⁶ ». Au théâtre Saint-Martin, l'actrice met en place un répertoire hybride, classique et contemporain, ainsi que des matinées littéraires le mercredi, à l'image de celles du mardi de la Comédie-Française qui exhument

⁵²⁷ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 20 novembre 1882, p. 1.

⁵²⁸ Francisque Sarcey, *ibid.*

⁵²⁹ Principalement issus des écoles parnassienne et romantique.

⁵³⁰ Jean Richepin (1849-1926), connaît une célébrité rapide grâce à *La Chanson des gueux*, dans la filiation villonienne, et c'est à l'Ambigu qu'est montée pour la première fois une de ses pièces : *La Glu*.

⁵³¹ Catulle Mendès (1841-1909) se fait connaître en 1860 en fondant *La Revue fantaisiste*, à laquelle collabore notamment Villiers de l'Isle-Adam avant de se rapprocher des poètes parnassiens.

⁵³² Francisque Sarcey, *Le Temps*, 20 novembre 1882, p. 1.

⁵³³ Non identifié par ailleurs à ce jour.

⁵³⁴ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 20 novembre 1882, p. 1.

⁵³⁵ Sur la notion d'emploi, nous revenons chapitre 2. Réjane va ensuite s'illustrer dans les drames d'Ibsen, notamment dans *Maison de poupée* en 1894 au théâtre du Vaudeville.

⁵³⁶ Ernest Pronier, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre, op. cit.*, p. 257. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin est également situé sur les grands boulevards. Si le bail est au nom de son fils, c'est bien l'actrice qui le dirige de 1883 à 1890.

des textes anciens ou oubliés⁵³⁷. Elle donne pour la première fois *Phèdre* sur une scène de boulevard devant un public populaire⁵³⁸.

Directrice de théâtre, l'actrice développe un geste total, de la mise en scène à l'interprétation, allant jusqu'à travailler en étroite proximité avec tous les corps de métier du théâtre,

veillant aux moindres détails, aussi bien à la machinerie qu'aux éclairages, donnant des indications pour les costumes, les perruques, dirigeant les répétitions, la figuration, aidant de ses conseils les artistes chargés des moindres rôles⁵³⁹.

Pensant le spectacle comme une globalité, de son aspect monétaire à sa réalisation concrète dans les ateliers de décor, de couture, jusqu'à l'indication pour les figurantes de la manière de se coiffer,

[e]lle fut l'une des premières en France à songer à l'effet qu'on pourrait tirer d'une foule prenant une part active à l'action, et non plus d'une simple figuration exécutant machinalement certains mouvements indiqués de manière sommaire par un régisseur, peu artiste. À l'instar des Meininger⁵⁴⁰, elle confia des rôles de quelques lignes à des comédiens véritables et entraînés ou en passe de le devenir⁵⁴¹.

Découvreuse de talents à l'instar d'André Antoine, lui-même inspiré par les Meininger et Victorien Sardou qui mît en scène Réjane et Sarah Bernhardt, qui fit jouer Réjane, on voit la fécondité qu'il peut y avoir à faire entrer non seulement les actrices mais aussi le théâtre fallacieusement nommé « commercial » dans la boucle de la révolution des manières de faire et de concevoir le geste théâtral à la fin du XIX^e siècle. Développant et affirmant une manière originale de considérer sa fonction de directrice de théâtre – lancer de jeunes auteurs, défendre des classiques, faire confiance à de jeunes interprètes, oser faire des distributions à contre-emploi, supprimant, en outre, la claque – l'actrice innove d'un point de vue artistique. C'est parce qu'elle est à la fois affranchie comme actrice de l'endroit de l'interprétariat et comme directrice d'une place strictement administrative, aussi autrice, qu'elle déploie un geste artistique inaugurant de la pratique de la mise en scène au XX^e siècle – où l'administration nomme des artistes à la tête des théâtres nationaux. Or cela n'est pas seulement d'être au four et au moulin, reproduisant au fond le modèle de la « bonne maîtresse de maison », qui signe

⁵³⁷ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 24 septembre 1883, p. 1.

⁵³⁸ « Elle avait accompli ce tour de force : imposer la tragédie racinienne au boulevard, comme s'il se fût agi d'une pièce moderne. » (Ernest Pronier, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre, op. cit.*, p. 265.)

⁵³⁹ Ernest Pronier, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre, op. cit.*, p. 291.

⁵⁴⁰ La troupe allemande des Meininger est souvent citée dans l'histoire du théâtre comme initiatrice des « effets d'ensemble », inspiratrice notamment des travaux d'André Antoine.

⁵⁴¹ Ernest Pronier, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre, op. cit.*, p. 292.

l'émancipation de Sarah Bernhardt. Mais le fait qu'elle invente une manière de *circuler* d'un poste à un autre – et d'émanciper au passage la ménagère.

Libérée en outre de l'obligation financière par laquelle les directeurs semblent autrement tenus, il n'est pas étonnant que l'actrice n'entre pas dans ses frais, dépensant sans compter. Elle quitte ainsi l'Ambigu avec un déficit de 400 000 francs, mais point n'est question de fuir ses responsabilités, et elle s'en acquitte en vendant sa joaillerie. De même pour le théâtre de la Porte Saint-Martin que l'actrice quitte, selon Christophe Charle, avec 2 millions de francs-or de déficit ; gouffre qu'elle comble par une longue tournée d'une année. L'ambition, littéraire et populaire – il s'agit d'élargir son public aux classes plus modestes qui fréquentaient le théâtre de l'Ambigu, par exemple, avant sa venue – est émancipée des contraintes budgétaires dans la mesure où Sarah Bernhardt a conscience de sa valeur artistique et financière, d'une part, mais qu'elle a aussi une très haute estime de son art. En outre, peut-être – et cela serait la raison pour laquelle il est intéressant que la notion de Théâtre National ait été inventée au milieu du XX^e siècle – qu'un théâtre, lieu d'art, n'est pas fait pour être rentable, émancipé, précisément, de toute logique marchande pour faire valoir des gestes qui par définition se doivent d'y échapper.

De l'invention que suppose toute relation artistique, de l'amitié à l'amour en passant par la projection dans les figures matricielles que peuvent être le père et la mère, l'émancipation en arts scénique s'inscrit dans des réseaux plus ou moins étendus et dans une démarche de « devenir soi ». S'inventent des modes d'alliance afin, pour une actrice, de résister aux *a priori* qui l'entraveraient si elle y croyait, et lui permettent de s'émanciper des diverses tutelles parentale, maritale, artistique. Cela ne revient pas, nous l'avons vu, à s'opposer frontalement mais, de l'intérieur et à partir de ce qui existe, poser pierre après pierre les jalons pour la réalisation d'un désir⁵⁴². Autant d'« affinités électives » qui permettent en effet d'inscrire un geste en confiance et en autorité. L'émancipation des actrices s'envisage ici dans une forme de négoce entre la verticalité du geste et de l'ambition, et la transversalité de ses modes de concrétisation.

Une actrice est une femme et c'est d'abord comme telle qu'elle doit s'émanciper. Mais comme une femme, dans une civilisation patriarcale, est une actrice, qui remplit un certain nombre de rôles, de fonctions et occupe des places qui sont prévues pour elle, s'émanciper

⁵⁴² Sur cette notion et sa construction, voir le chapitre 5.

c'est bouleverser ces places, rôles et fonctions féminines. C'est donc très concrètement qu'il nous faut considérer les trajectoires de actrices, la manière dont elles inventent leur destinée en s'affranchissant de leur destin (sous-entendu, tout tracé) de femme. Le prisme de genre permet de concevoir le monde comme un théâtre dans lequel hommes et femmes jouent des rôles préétablis, le plus souvent inconsciemment, et en toute assurance. Tisser des liens, créer des structures, jouer une femme, un faune, toute expérience est potentiellement émancipatrice, ainsi le mariage, la folie, la prostitution. Il s'agit à chaque fois de se déprendre des idées préconçues plaquées sur ces expériences, fichées dans les mots. Ce point de vue permet en outre de critiquer radicalement l'idée de la vocation artistique, tout au moins celle de prédestination : parvenir à s'imposer dans l'art est un travail de création en soi qui requiert petit à petit d'inventer des manières de faire. Être un homme permet d'être reconnu plus facilement comme artiste. Pourtant, et bien que cela ait encore du mal à être accepté, être interprète est un métier. « Ceux qui sont nés pour être comédiens suivent l'inspiration de leur génie sans demander conseil à qui que ce soit⁵⁴³ », affirmait Lekain en 1777. La cantatrice Angelica Patti disait avec plus de franchise :

Lorsque je reste un jour sans travailler, je m'en aperçois. Lorsque je reste deux jours sans travailler, mes amis s'en aperçoivent. Lorsque je reste trois jours sans travailler, le public s'en aperçoit⁵⁴⁴.

Mieux accepté lorsqu'il s'agit d'utiliser de manière évidente un organe – ici la voix – la formation et le travail de l'« instrument », ainsi qu'il est coutume de nommer, pour l'interprète, son corps scénique, sont également cruciaux dans le travail de l'interprète dramatique. Quelles sont les particularités de genre dans l'héritage artistique dont on doit s'affranchir ? En quoi l'art scénique devient-il le lieu de la prise de risque quant au devenir soi ?

II. Formation artistique et émancipation

La formation en art scénique est un moment notable, plus ou moins long, plus ou moins séquencé, c'est le premier espace de confrontation au regard des autres et à l'histoire du théâtre, à la profondeur historique, sémantique et formelle des gestes et attitudes scéniques. En fonction des séquences historiques et des filiations esthétiques, les pédagogies varient

⁵⁴³ Cité par Odette Aslan, *L'Art du théâtre*, Paris, Seghers, 1963, p. 27-28.

⁵⁴⁴ Cité par Odette Aslan, *ibid.*, p. 29.

certes. À chaque époque l'autorité du professeur tend à se chevaucher avec celles du texte et des formes, invitant à les distinguer. Les lieux de formation, les écoles et les types de jeu et les esthétiques qui se transmettent plus ou moins consciemment de maître à élève seront à considérer, avant d'observer de manière plus large les lieux d'apprentissage et la manière dont une actrice trace sa trajectoire d'artiste scénique, faisant feu des différents courants esthétiques traversant son époque. Quel sens peut-on trouver à s'émanciper de gestes et d'attitudes, de manières de faire et de dire un texte, quand cela procure le plaisir de la reconnaissance et de l'inscription dans une filiation, dans un genre ou une esthétique ? On peut aussi se demander ce que signifie s'émanciper dans le cadre d'un art éminemment collectif, dont l'essence a trait à l'altérité – texte, partenaire, mise en scène –, donc comment penser un geste « propre » à l'interprète. Ces questions, plus générales, doivent être articulées à une analyse de genre, qui tient tout à la fois à l'histoire de l'art et à l'histoire culturelle, requérant d'articuler les présupposés de regard des professeurs, souvent des hommes, tributaires d'une histoire et d'une institution, l'écriture de théâtre ainsi que les codes de jeu et pédagogiques qui y sont attachés, marqués par la tradition des emplois et donc des stéréotypes de genre qui s'y véhiculent.

1. Du conservatoire aux cours privés : la transmission d'un code

C'est au pouvoir absolu de Louis XIV que l'on doit la création d'une Académie royale de musique en 1669, directement rattachée à la maison du roi. Un siècle plus tard, en 1784, est créée l'École royale de chant et de déclamation dans l'hôtel des Menus-Plaisirs, rue Bergère, actuellement rue du Conservatoire, c'est-à-dire en lieu et place (en 2020) de l'actuel Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD). Jusqu'en 1795, la déclamation faisait partie intégrante de la formation musicale. C'est le décret du 3 mars 1806 qui met en place un enseignement indépendant pour l'art dramatique tandis que la danse trouve une place nouvelle dans le conservatoire de musique. Le théâtre et la danse y sont structurellement dépendants de la musique. Le Conservatoire ayant pour fonction de formaliser les enseignements des arts dramatiques et musicaux, s'y transmettent la tradition et s'y forment aussi les plus grands interprètes – ceux que l'histoire retiendra. S'émanciper, dans ce cadre, c'est se positionner par rapport à un maître, et aux grandes figures de l'art du jeu. Pour les actrices, il en va de l'autorité du maître, de l'homme auquel les femmes ont pour habitude de se soumettre – il représente la loi que l'on ne discute pas – et des stéréotypes associés à leur genre, sexuel, redistribués en fonction de chaque genre, dramatique.

S'émanciper des traditions d'interprétation c'est trouver son propre chemin vers le rôle, c'est-à-dire le corps du personnage.

1. 1. Le Conservatoire, la transmission de la tradition

Le Conservatoire⁵⁴⁵ est la « voie royale » pour accéder ensuite à la Comédie Française, et, une fois entrée là, s'assurer un emploi à vie. Cette garantie de l'emploi n'est pas à négliger pour une profession à la grande précarité, à un moment où les mutuelles et caisses de retraites sont en train de se mettre en place⁵⁴⁶. L'institution offre une forme de respectabilité et donc de sécurité pour les familles dont l'oisillon s'engage dans la carrière d'interprète, à un moment où la profession est perçue comme dégradante.

Les familles considèrent le théâtre comme un lieu de perte, si bien qu'un très petit nombre de jeunes gens se présente au concours d'entrée du Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris où l'on forme des interprètes en vue de leur engagement à la Comédie-Française. De génération en génération, on y transmet pour les grands rôles classiques les « traditions » émanant de célèbres acteurs du passé. Longtemps, on se contente d'enseigner à « bien dire » et à « bien se tenir » en scène. On considère que les qualités ainsi requises permettront, le cas échéant, de jouer un répertoire plus moderne⁵⁴⁷.

C'est au sein des méthodes et manières de dire et de se tenir en scène transmises par les professeurs au Conservatoire, fort souvent également comédiens à la Comédie-Française, qu'il faut envisager la question de l'émancipation de l'actrice. Eu égard à un jeu avec une tradition, donc.

1. 1. 1. L'art de dire

Le XIX^e siècle connaît une période de transition dans l'enseignement de l'art dramatique. Elle se traduit par un changement d'usage dans les termes, interrogeant celui de déclamation comme étant à même de décrire l'art du comédien. Les interprètes cherchent à se libérer de la « déclamation » et de l'idée de convention qu'il véhicule.

⁵⁴⁵ Cela n'est qu'en 1934 qu'on l'appelle le Conservatoire national de musique et de déclamation, et en 1946 que l'on distingue le Conservatoire national supérieur de musique qui regroupe la formation en musique et en danse, et le Conservatoire national d'art dramatique qui regagne à ce moment les locaux de la rue Bergère, actuellement rue du Conservatoire.

⁵⁴⁶ « Deux mutuelles d'artistes assument l'assistance et la prévoyance : l'Association des artistes dramatiques, société de secours mutuels créée en 1840 par le baron Taylor pour les artistes dramatiques et lyriques, qui a pris le nom de Mutuelle nationale des artistes (MNA) en 1950 ; et la Société de secours mutuelle des artistes lyriques fondée par Jules Pacra en 1881 pour les artistes de café-concert, matrice historique de la MAPS. La création d'une assurance maladie, d'une rente vieillesse et d'une maison de retraite les distingue des différentes sociétés d'entraide qui se contentaient d'organiser des galas de charité et des caisses de secours pour aider ponctuellement les artistes nécessiteux. » (Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité*, op. cit., p. 19.)

⁵⁴⁷ Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle, éthique et technique*, Vic-la-Gardiole, l'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2005. p. 22.

Ainsi, Talma dans ses *Réflexions sur Lekain* :

C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot déclamation, dont on se sert pour exprimer l'art du comédien. Ce terme qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention et dont l'emploi remonte probablement à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a, j'en suis sûr, souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer, c'est parler avec emphase ; donc l'art de la déclamation est l'art de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable. Jouer la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art ; dire la tragédie me paraît une locution froide et me semble n'exprimer que le simple débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l'idée : *to perform tragedy*, exécuter la tragédie, *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif acteur, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de mettre en action, agir⁵⁴⁸.

La critique du terme de déclamation « témoigne de la “ crise ” que traverse l'art du comédien au début du XIX^e siècle, crise d'identité par rapport à une tradition dont on a perdu la signification⁵⁴⁹ », commente Julia Gros de Gasquet. L'échec de la langue française à rendre pleinement la particularité de l'art de l'interprète est lié à son impossibilité à rendre le mouvement, « l'idée de mettre en action, agir ». S'émanciper de la manière déclamatoire irait vers plus de corps dans le jeu.

C'est en effet le sens des recherches contemporaines de François Delsarte, chanteur, professeur et de chant et de déclamation, qui « fut le premier à mener une recherche approfondie sur les mouvements, les gestes et les expressions du corps humain⁵⁵⁰ ». François Delsarte, risquant de devenir aphone suite aux mauvais traitements infligés à sa voix – c'est-à-dire à son larynx – lors de sa formation à l'École royale de musique et de déclamation (le Conservatoire⁵⁵¹), tire enseignement de la disparité des conseils des professeurs quant à la manière de dire les vers⁵⁵² et leurs conséquences physiologiques néfastes⁵⁵³, en prenant d'abord appui sur l'observation des relations entre les gestes et attitudes des êtres dans la vie,

⁵⁴⁸ François-Joseph Talma, *Réflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*, Paris, Auguste Fontaine, 1856, p. 7.

⁵⁴⁹ Julia Gros de Gasquet, « Avant-Propos. Prononciation, Déclamation, Diction : de quoi parle-t-on ? », *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 14.

⁵⁵⁰ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 167.

⁵⁵¹ L'établissement est appelé « École royale de musique et de déclamation » entre 1816 et 1831, puis « Conservatoire de musique » de 1831 à 1836, puis « Conservatoire de musique et de déclamation » entre 1836 et 1925. (Cf. *Archives Nationales, Paris, Série AJ37, 1784-1925*, tome 1, Paris, Imprimerie nationale, 1971, p. 14.)

⁵⁵² François Delsarte, *Esthétique appliquée. Des sources de l'art*, in Battaille, Privat-Deschanel, Féval, Delsarte, *Conférences de l'Association philotechnique. Années 1865*, Paris, Victor Masson et Fils, 1866, p. 114-117 et p. 121-122.

⁵⁵³ Elena Randi, *François Delsarte, la scène et l'archétype*, traduit de l'italien par Claire Pellissier, Torino, Paris, L'Harmattan Italia, L'Harmattan, 2016, p. 23.

et la manière dont l'interprète peut les reproduire non pas seulement de l'extérieur, mais emplis de l'état émotionnel correspondant.

La découverte des lois du geste et de la voix survient grâce à « un acte qui flamboie », à « un acte chaud et brûlant » qui, à travers l'âme, « va faire flamboyer le cerveau ». [...] Il s'agit d'une force qui fait abstraction de la raison individuelle et qui prend rarement vie chez l'homme moderne⁵⁵⁴.

Là où Delsarte avait été blessé pour ne pas porter suffisamment attention à ce qu'il se passait à l'intérieur de son corps quand il jouait, il invite à l'inverse les interprètes à se lier à leurs émotions, en amont du geste (les émotions qui, du point de vue dramaturgique, justifient ce geste) mais aussi du point de vue de ce que le geste lui-même en train d'être déployé, fait bouger dans le corps. Cela repose sur le présupposé que dans la vie, on n'agit pas en se faisant mal : on agit conformément à notre constitution psychophysiologique. Ce faisant, Delsarte construit un « modèle humain » pour le spectateur qui assiste non seulement à une fiction – ce que l'acteur représente – mais aussi à un être en train d'être ému et d'accepter, et de travailler avec ce qui le meut, en direct – l'acteur comme représentant. C'est à l'universalité de l'intensité des émotions, ce « feu sacré » qui traverse les mythologies⁵⁵⁵ que l'acteur doit toucher, seul à même de faire du geste un véhicule, et non pas une forme vide. François Delsarte conçoit l'interprétation comme un art véritable et invite l'acteur à composer la partition émotionnelle du rôle, à poser les gestes et attitudes associées aux émotions en relation avec le vocabulaire gestuel qu'il a passé quarante ans à élaborer. « L'acteur delbartien dispose d'un schéma herméneutique capable de donner une cohérence au rôle, cohérence non seulement logique mais aussi affective⁵⁵⁶. »

Julia Gros de Gasquet parle de « crise d'identité », au sujet de l'art de l'acteur au XIX^e siècle, relativement à l'inconfort de Talma quant à la manière de nommer son art,

dans la mesure aussi où, malgré son inadéquation, il ne trouve pas d'autre terme approprié que celui de *déclamation* pour désigner l'art du comédien. Il ne parvient pas à lui substituer le terme de *diction*. Dire la tragédie lui paraît en effet trop froid et ne recouvrir que les questions de techniques vocales, ce qu'il appelle « le simple début sans action ». Or, la singularité du terme de *diction* est précisément de porter l'accent sur l'aspect « technique » de l'art du comédien. La diction est bien cet art de

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁵⁵ Le « feu sacré » est lié au miracle du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, tandis que Prométhée vole aux dieux de l'Olympe le feu pour le donner aux humains, et est condamné à être dévoré par un aigle pour cela. L'enjeu est de redonner sa puissance religieuse à l'acte de création de l'interprète (donc de le sortir de l'opprobre dans lequel il est tenu par l'Église). Cela renvoie évidemment aux liens élaborés par François Delsarte entre théologie catholique et pensée ésotérique antique et médiévale.

⁵⁵⁶ Elena Randi, *François Delsarte, op. cit.*, p. 57.

dire, c'est-à-dire de prononcer, de respirer, de phraser, d'interpréter et donc de jouer⁵⁵⁷.

Partir de la diction, terme crucial dans les traités relatifs à l'art de dire au XIX^e siècle⁵⁵⁸, pour aborder le travail du vers et plus largement de la parole théâtrale, permet de repérer, « *en disant l'alexandrin* », comment se trouve le corps du personnage. Dire est un acte physique, une mise en jeu. Mais si l'alexandrin et le jeu tragique peuvent paraître emblématique, ils ne recouvrent pas tout le répertoire. En outre François Delsarte ne se pose pas en « penseur » ni théoricien de l'art du jeu. Il présente bien plutôt un exemple d'émancipation dans sa manière de concevoir l'art du jeu en relation avec le corps physiologique mais aussi dans son inscription avec les pensées chrétiennes et ésotériques antiques et médiévales. Il n'a jamais souhaité « faire école » au sens strict, et les notes qu'il a laissées sont des « notes de travail », non pensées ni constituées en « manuel ». Le corpus constitué par celles et ceux qui ont suivi son enseignement ou qui, bien plus tard, se sont intéressés à sa trajectoire, est un ensemble à la fois extrêmement construit, témoignant d'une personne engagée corps et âme dans son art, et très hétérogène, difficile à décrypter, car non destiné à la postérité⁵⁵⁹.

Dire permet de dessiner le personnage : c'est une action physique qui traverse par définition les esthétiques. Ainsi le glissement de vocable, de la déclamation, qui implique une projection vocale sans se référer à l'acte, physique, de dire, à la diction – et ses déclinaisons que sont l'articulation, la prononciation, le rythme et l'intonation – est l'occasion, pour les manuels, de préciser où l'interprète doit porter son attention. Que François Delsarte, chanteur et professeur de déclamation, soit pionnier dans la manière de relier le texte au corps physiologique n'est dès lors pas anecdotique, et permet de situer la façon dont les actrices, en « pensant à leur corps », s'émancipent de codes de jeu archaïques et s'inscrivent dans la modernité⁵⁶⁰.

⁵⁵⁷ Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, *op. cit.*, p. 14. L'autrice souligne.

⁵⁵⁸ « Le XVIII^e siècle a émis des idées très précises concernant la pratique tragique. Mais c'est au XIX^e siècle que l'on voit fleurir en librairie les premiers traités consacrés à l'art de dire le vers. » (*Ibid.*, p. 174.)

⁵⁵⁹ Franck Waille, Christophe Damour (dir.), *François Delsarte, une recherche sans fin*, Paris, L'Harmattan, collection « Univers théâtral » 2015 ; Elena Randi, *François Delsarte, la scène et l'archétype*, *op. cit.*

⁵⁶⁰ La trajectoire de Delsarte au XIX^e siècle, à la marge des institutions, personnalité hors du commun qui ne laissa pas d'œuvre écrite mais parvint toutefois à inspirer les grandes danseuses rénovatrices de cet art (Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shaw, Rudolf Laban, etc., est elle-même émancipée. Voir Franck Waille, « François Delsarte, un catholique atypique du XIX^e siècle », *Chrétiens et sociétés*, n°22, 2015, consulté le 09 février 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/chretienssocietes.3903>.) Delacroix écrit dans son journal : « On passe à certains artistes leurs excentricités sur un point, sans diminuer de l'estime de leur talent : Delsarte est une espèce de fou dans sa conduite ; ses projets pour le bonheur de l'humanité, sa volonté persévérante de se faire pendant quelque temps médecin homéopathe, et enfant sa préférence ridicule et exclusive pour l'ancienne musique, qui est le pendant de son excentricité en manière de se conduire, le classent avec Ingres, par exemple, dont on dit qu'il se conduit comme un enfant, et qui a des préférences et des antipathies également sottes... » (Eugène Delacroix, 15 mars 1855, *Journal*, t. III, texte établi par Paul Flat et René Piot, Paris, Plon, 1893, p. 13).

1. 1. 2. Le corps du personnage

Le travail de la diction s'applique à une partition écrite pour un personnage. Jusqu'à la Belle Époque – au moins –, chaque interprète, en regard de certaines caractéristiques physiques, va être formé à travailler un certain type de personnage. C'est ce que l'on appelle le « système des emplois », qui cadre la formation, à partir duquel l'actrice pense son rapport au rôle en y conformant son corps.

- Le système des emplois

Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Arthur Pougin le définit ainsi :

On appelle emploi toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial et exigeant, du point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi. De même qu'un vieillard ne saurait jouer les amoureux et qu'une jeune fille ne saurait jouer les pères nobles, de même certains acteurs, nés pour le genre comique, seraient dans l'impossibilité de remplir un rôle sérieux et vice versa. Il a donc bien fallu, pour établir avec autant de précision qu'il est possible de le faire en pareille matière, la part de chacun, former des séries de rôles analogues et constituer ce qu'on appelle des emplois⁵⁶¹.

La définition est astucieuse, puisqu'elle associe « naturellement » à des critères physiques une esthétique – « certains acteurs, nés pour le genre comique ». Pougin souligne l'intérêt d'une continuité entre le physique de l'interprète et le rôle, en vertu du principe de vraisemblance dramatique. Ce principe, sur lequel repose la définition, associe à chaque rôle un corps – un sexe, une couleur, le plus souvent un âge⁵⁶² – censé correspondre à un certain type de psychologie et à un ensemble de représentations canoniques. Il affirme que « la structure anatomique de l'individu, statique par définition, est l'indice d'un caractère déterminé », ce qui limite « les possibilités interprétatives de l'acteur aux personnages dotés d'une partition psychologique semblable à la sienne⁵⁶³ ».

Dans ses mémoires, Sarah Bernhardt donne un exemple d'une parfaite correspondance entre l'interprète et l'image que l'on se fait d'un rôle, celui de Célimène en l'occurrence. Au sujet du premier prix de comédie obtenu par Marie Lloyd au conservatoire, elle écrit :

⁵⁶¹ Arthur Pougin, « Emploi », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Firmin Didot, 1885, p. 326.

⁵⁶² « Au XIX^e siècle, le comédien qui a réussi sa carrière est celui qui est parvenu à toujours jouer le même type de rôles et non celui qui les a variés au maximum. » (Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris, op. cit.*, p. 200.) Un exemple, quoique rare, mais célèbre : en 1841, lorsque Mademoiselle Mars fait à 62 ans ses adieux à la Comédie-Française, elle joue Sylvia dans *Le jeu de l'amour et du hasard*, alors que l'âge du rôle, tel qu'il est défini par la dramaturgie, n'excède pas une vingtaine d'années.

⁵⁶³ Élena Randi, *François Delsarte, la scène et l'archétype, op. cit.*, p. 65.

Elle était entrée riieuse et radieuse, dans Célimène⁵⁶⁴, son morceau de concours ; et, malgré la monotonie de son débit, la mollesse de sa diction, l'impersonnalité de son jeu, elle avait remporté les suffrages : parce qu'elle était la personnification de Célimène, cette coquette de vingt ans si inconsciemment cruelle. Elle avait réalisé, pour chacun, l'idéal de Molière⁵⁶⁵.

L'admiration de la performance de l'actrice est moins attachée à son talent qu'au fait qu'elle entre parfaitement en résonance avec l'image que l'on se fait – attendue – du rôle de Célimène. Ici Sarah Bernhardt déconstruit le système dans la mesure où il dévalorise le statut et le travail de l'interprète. S'il ne s'agit que de correspondre à un horizon d'attente, il n'y a pas de sens à parler d'art de l'interprète, d'une part, et le travail artistique est vain d'autre part, puisqu'on ne peut changer de/son corps. La raison du mécontentement et du sentiment d'injustice de l'actrice provient de ce qu'elle estime qu'il n'y a pas là geste artistique, mais évidence spectaculaire de la présence de Marie Lloyd dans son rôle. Or il a été si bien répété à Sarah Bernhardt qu'elle était trop mince pour réussir, car elle ne correspondait précisément pas à l'idéal des jeunes femmes potelées que le spectateur aime voir au théâtre, qu'elle est persuadée que ce qui arrive à Marie Lloyd ne pourra jamais lui arriver : il n'y a pas de rôle auquel elle pourra correspondre. Il faut certainement voir dans ce sentiment d'injustice un moteur d'émancipation pour Sarah Bernhardt qui va tirer profit à sa manière des enseignements dispensés au conservatoire.

- L'enseignement au Conservatoire

En 1860, l'enseignement principal est constitué par les cours de déclamation dramatique pour lesquels les professeurs, Joseph Samson⁵⁶⁶, Jean-Baptiste Provost⁵⁶⁷, Léon Beauvallet⁵⁶⁸, Augustine Brohan⁵⁶⁹ et François-Joseph Régnier⁵⁷⁰ choisissent leurs élèves lors du concours

⁵⁶⁴ Dans *Le Misanthrope*, de Molière (1666). Célimène est considérée comme l'archétype de la coquette.

⁵⁶⁵ Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁶⁶ Joseph Samson (1793-1871) est comédien et auteur dramatique français, et crée avec le baron Isidore Taylor la Société des artistes dramatique. Entré à 16 ans au Conservatoire il joue à l'Odéon, au Palais-Royal, à la Comédie Française où il devient sociétaire en 1827. Au conservatoire il est professeur de déclamation.

⁵⁶⁷ Jean-Baptiste Provost (1798-1865) est un acteur français. Il joue à l'Odéon et à la Comédie-Française à partir de 1835 où il est nommé sociétaire en 1839. La même année il est aussi professeur au Conservatoire. Il est professeur de Léon Beauvallet.

⁵⁶⁸ Léon Beauvallet (1828-1885) est acteur, dramaturge et romancier français, connu pour avoir fait partie de la troupe de Rachel partie aux États-Unis et à Cuba en 1855. Le récit qu'il fit de cette odyssee, publié tout d'abord dans *Le Figaro* sous le titre *Rachel et le Nouveau-Monde*, eut un certain succès et fut traduit en anglais dès sa parution en 1856.

⁵⁶⁹ Augustine Brohan (1824-1893) est une actrice, autrice de théâtre, journaliste (elle publie au *Figaro* sous le pseudonyme de Suzanne et s'y fait remarquer pour ses pamphlets contre Victor Hugo) et salonnière française, sœur de l'actrice Madeleine Brohan. Elle entre à la Comédie-Française où elle est sociétaire en 1843 (à 21 ans). Ses pièces sont représentées à la Comédie Française, notamment *Compter sans son hôte*, le 1er mai 1849, *Qui femme a, guerre a*, représenté 26 fois, en 1859 et 1860.

d'entrée. À ces trois cours de deux heures hebdomadaires sont associés des cours de maintien assurés par monsieur Élie, des cours d'escrime par maître Pons et des cours d'histoire de la littérature dramatique. Les classes sont non mixtes.

Au concours d'entrée du Conservatoire, Sarah Bernhardt fort mal préparée on l'a vu, se fait remarquer et est retenue pour sa voix, considérée au XIX^e siècle comme l'organe principal de l'interprète. L'actrice choisit à la dernière minute de réciter la fable *Les deux pigeons* de La Fontaine. Sans se laisser diminuer par les trois interruptions des jurés, ses futurs professeurs, elle reconnaît en effet : « ma voix s'était mouillée dans l'émotion. Le désir de me faire entendre mouillait mon timbre. Le silence s'était fait⁵⁷¹. » Le pathétique de la fable, qui relate l'histoire de la séparation, du départ d'un pigeon et de son retour au logis « demi-morte et demi-boiteuse⁵⁷² », mais surtout l'émotion qu'elle y met, comme l'outrage qui est à l'origine de cette émotion, sont autant d'indices de la qualité particulière d'interprétation de Sarah Bernhardt où le pathétique entre en résonance avec le « désir de [s]e faire entendre⁵⁷³ ». La place de l'émotion dans l'interprétation, telle qu'elle éclate au jour dans cet épisode inaugural, rejoint la mouvance delsartrienne selon laquelle la technique doit être au service des « réalités expressives humaines, et tout particulièrement avec l'instrument expressif par excellence qu'est le corps⁵⁷⁴ ». A donc été salué, bien que cela n'ait pu être ainsi formulé à cette époque, l'engagement émotionnel de l'actrice dans le rôle : si sa voix a plu, c'est qu'elle a su la laisser être empreinte de l'expression de ses sentiments au moment présent.

On trouve dans les textes de Sarah Bernhardt une ferveur et une analyse précise de l'apport de chacune de ses classes. À être émancipateur, l'enseignement permet à l'élève d'observer son professeur comme lui-même l'observe, c'est-à-dire de « vérifier » sur le professeur la pertinence de son enseignement, en vertu inverse de l'adage populaire « Faites ce que je dis mais ne faites pas ce que je fais. » Ainsi Sarah Bernhardt fait-elle preuve d'un vif esprit critique quant à ce que ses professeurs sont capables de lui enseigner ou pas – aussi bien ce qu'elle peut attendre d'eux.

⁵⁷⁰ François-Joseph Régner (1807-1885) est comédien et dramaturge français. Il entre à la Comédie-Française en 1831, sociétaire en 1835, doyen en 1865, nommé professeur au Conservatoire en 1854 où il enseigne à Réjane, Constant Coquelin ou encore Marguerite Durand.

⁵⁷¹ Sarah Bernhardt, *Ma Double vie*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁷² Il s'agit de « La volatile ». Jean de La Fontaine, *Fables*, « Les deux pigeons », Livre IX, 2.

⁵⁷³ « Elle a compris, avant même de débiter sa carrière, que la violence et la colère sont des registres qui conviennent mal à ses qualités physiques et vocales. Elle force donc consciemment ses rôles vers le lyrisme et la tendresse émouvante. » (Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 40.)

⁵⁷⁴ Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, thèse d'Histoire contemporaine, dir. Jean-Dominique Durand, université Jean Moulin-Lyon 3, 2009, p. 82.

De toutes les classes, je préférais de beaucoup celle de Régnier. Il était doux, bien élevé, et enseignait à dire « vrai ». Cependant, je dois ce que je sais à la variété des enseignements que je suivais dévotieusement. Provost enseignait le jeu large, la diction un peu pompeuse mais soutenue. Et surtout, il préconisait la largeur du geste et de l'inflexion. Beauvallet, à mon avis, n'enseignait rien de bien. Il avait une voix profonde et prenante, qui était bien à lui, qu'il ne pouvait donner à personne [...] Samson était tout le contraire. La voix frêle et perçante, une distinction acquise, mais pleine de correction. Sa méthode était la simplicité.

Provost indiquait large. Samson indiquait juste, et se préoccupait surtout des finales. Il n'admettait pas qu'on laissât tomber les phrases⁵⁷⁵.

Chaque professeur a sa spécialité, ce qui n'est évidemment pas noté dans les intitulés – on enseigne la déclamation, le jeu tragique, l'escrime, le maintien – mais qui relève de l'analyse de l'actrice, fort probablement aussi des échanges entre élèves et de ce qui se transmet d'une génération à une autre. Ce que l'actrice note ici c'est que chaque professeur transmet sa propre manière de faire : transite et se transmet non seulement le style affecté par le professeur mais aussi son tempérament. Ainsi la douceur de Régnier et la distance (imaginons : respectueuse) qu'il entretient avec ses élèves favorise-t-elle la transmission, et apparaît l'évidence de ce qui cherche à être transmis. L'actrice non seulement porte un regard acéré sur le style de jeu de ses professeurs, sur leurs qualités – renversant ainsi le regard de l'élève vers le professeur – mais encore transparait ce qui l'intéresse, dans une forme de complémentarité : la vérité dans les sentiments, la largesse gestuelle et la justesse de la diction, la précision de l'adresse. Le jugement de l'actrice est là, quelques années plus tard, émancipé de la position maître élève.

Cet enseignement témoigne en outre d'une forme de rupture dans la manière de dire le vers. D'un modèle de projection vocale on vient à la parole, c'est-à-dire au sens. De cela, le modèle est la comédienne Rachel qui renouvela la tragédie par sa manière particulière de « parler » le vers⁵⁷⁶ :

Mlle Rachel a opéré une révolution dans la tragédie : pourquoi ? Parce qu'elle l'a parlée. Sous l'influence d'un maître éminent [Samson], qui eût été déplacé, lui, sous l'habit d'Auguste ou de Polyeucte, elle a su, à l'aide du mélodieux et profond organe qu'elle tenait de la nature, être à la fois puissante et vraie, grande et simple, et la tragédie est sortie du tombeau où elle était couchée depuis Talma. – Donc recherche absolue du naturel dans la tragédie comme dans la comédie, telle devrait être notre loi⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵ Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, op. cit., p. 103.

⁵⁷⁶ Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, op. cit., p. 183.

⁵⁷⁷ Henri Dupont-Vernon, *Principes de diction*, Paris, Ollendorf, 1882, p. 103.

Ce gain de réalisme dans la manière de dire se module au long du siècle. La fondation gémellaire du Conservatoire d'art dramatique avec le conservatoire de musique et de chant au début du XIX^e siècle explique l'évolution lente de la diction vers une musicalité inspirée du langage parlé. À l'exigence du sens traduite dans une forme de réalisme propre au siècle⁵⁷⁸ s'allie celle de la musique, ce qui configure un « parlé-chanté⁵⁷⁹ » dont Sarah Bernhardt est une des plus fameuses incarnations.

À la puissance tragique et concrète de Rachel, Sarah Bernhardt oppose en effet un timbre clair et musical – on dirait aujourd'hui qu'elle a une voix de soprano – propice à l'incarnation de personnages évanescents, en accord avec le romantisme de ses débuts et l'esthétique décadente de la fin du siècle. Un initial manque de puissance vocale l'entraîne d'une part à travailler particulièrement sur le souffle, l'articulation, et d'autre part, l'expression du corps. Elle témoigne dans *Ma double vie* du passage de son concours de tragédie, à l'issue de sa première année de formation. Elle a choisi *Zaïre* de Voltaire contre l'avis de son professeur.

Je trouvais cette scène de Zaïre avec son frère Nérestan tout à fait jolie et dans mes cordes. Mais Provost voulait me faire dire, au moment où Zaïre accablée de reproches par son frère tombe à ses pieds, le : Frappe ! dis-je, je l'aime... avec violence, et je voulais le dire dans la *douceur* et la résignation d'une mort presque certaine. Je me disputais longtemps avec mon professeur. Et enfin j'eus l'air de lui céder pendant les classes. Mais, le jour du concours, je tombai aux genoux de Nérestan avec un sanglot si convaincu, les bras ouverts, offrant mon cœur plein d'amour au coup mortel que j'attendais, et je murmurai avec tant de tendresse : Frappe ! dis-je, je l'aime... que toute la salle éclata en bravos répétés par deux salves⁵⁸⁰.

Au tragique de la situation que le professeur veut souligner par la violence et donc la puissance vocale, l'actrice choisit une solution où le pathétique l'emporte, ce qui correspond mieux à ses possibilités physiques, mais aussi à l'image gracile qu'elle renvoie. On remarque en outre le croisement opéré par l'actrice entre ses différents enseignements, elle qui soulignait son intérêt pour la « douceur » de Régnier. Malice – « j'eus l'air de lui céder pendant les classes » – qui lui permet de ne pas entrer en affrontement direct, peut-être infructueux (elle risquait le renvoi) avec son professeur, et intuition valent contre la raison du maître. Suivre son intuition permet de faire valoir un choix dans lequel l'actrice se sent à l'aise physiquement et non « en force », permettant de préserver son corps, son « instrument » de travail, et de parvenir à une forme qui emporte d'adhésion, c'est-à-dire qui sait persuader

⁵⁷⁸ Au sujet d'une étude du jeu de Mme Plessy, de la Comédie-Française : « La disjonction entre une intonation plaquée et un rythme prosaïque que nous remarquons à la fin du XVIII^e siècle, semble s'accroître au point d'être relayée, à la fin du XIX^e siècle, par une disjonction entre une intonation plaquée et un mode de jeu aux références réalistes. » (Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, op. cit., p. 170.)

⁵⁷⁹ *Ibid.* p. 169.

⁵⁸⁰ Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, op. cit., p. 97. Nous soulignons.

l'auditoire. L'actrice ne s'est pas laissée imposer la vision du professeur dans la mesure où celle-ci correspond à une idée, à un code – le cri tragique manifeste le désespoir –, c'est-à-dire à la projection d'une tradition sur une jeune élève. Sarah Bernhardt tire aussi profit des leçons de Samson sur l'importance du sens et du réalisme dans la diction du vers, tout en modulant sa voix, en vertu de la valeur accordée à la restitution de la musicalité de la parole poétique. Il se trouve que cet empirisme dans l'association des enseignements lui permet de mettre son corps en jeu d'une manière originale, prenant là aussi ses distances par rapport aux manières archétypiques de se mouvoir transmises au Conservatoire dans la classe du « père Elie ».

L'actrice assiste en effet de manière régulière aux cours de maintien de monsieur Élie quand bien même elle en déplore plus tard dans *Ma double vie* et *L'Art du théâtre* la parfaite inutilité⁵⁸¹. Ces cours enseignent des manières de se mouvoir en scène, un alphabet gestuel en fonction des personnages spécifiés du point de vue du genre et normés par une longue tradition.

Je me rendais même aux leçons de maintien, où ce pauvre M. Élie, vieux beau, frisé, fardé et jaboté de dentelles, nous faisait le cours le plus comique qu'on puisse imaginer. Nous étions peu nombreuses à ce cours.

Aussi le père Élie se vengeait sur nous de l'abstention des autres. À chaque classe, nous y passions toute. Il nous tutoyait, le père Élie. Nous étions sa chose. Et, toutes, les cinq ou six que nous étions, nous devons grimper sur la scène. Lui, debout, sa baguette noire à la main (pourquoi cette baguette ?) : « Allons, Mesdemoiselles, le corps rejeté en arrière, la tête haute, la pointe du pied en bas..., là... parfait... Un, deux, trois, marchez ! » Et nous marchions, la pointe du pied en bas, la tête haute, la paupière tombante sur l'œil qui cherchait à voir où se posait le pied. Nous marchions avec la noblesse et la solennité des chameaux. [...]

Il y avait aussi ce qu'il appelait « l'assiette », c'est-à-dire s'asseoir avec dignité, se laisser tomber avec lassitude. Et « l'assiette » qui disait : « Je vous écoute : parlez, monsieur !... » Ah ! cette assiette-là était d'un compliqué fou ; il fallait tout mettre, dedans : le désir de savoir, la crainte d'entendre, la résolution d'éloigner, la volonté de retenir...⁵⁸²

On peut mettre en perspective cet exercice, la marche dans l'espace étant un exercice classique d'échauffement en théâtre et en danse, et au théâtre une manière de chercher le « corps » du personnage à un moment précis, où afin de chercher de manière plus générale sa

⁵⁸¹ « Que de travail pour oublier tout ce que le pauvre homme s'acharnait à nous enseigner ! Rien n'est moins utile que ces classes de maintien. » (Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993, p. 155.)

⁵⁸² Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, *op.cit.*, p. 100-101. On trouve un bon exemple de l'origine de ce type de cours dans *Madame Sans-Gêne* de Sardou, où Réjane excellait : Catherine Hubscher se fait expliquer les « bonnes manières » par un homme de cour afin de recevoir les princesses impériales conformément à l'étiquette. La scène de l'habillage est un décalque du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière, tradition qui remonte au XVII^e siècle. Il s'agit dans cet exercice apparemment simple, d'apprendre à marcher en scène – « la pointe du pied en bas, la tête haute » – et de s'y tenir, c'est « l'assiette ».

démarche, ses tensions physiques, sa manière de voir le monde lorsqu'il n'est pas pris dans le contexte séparé d'une scène. Ici l'exercice est présenté hors de tout contexte dramaturgique et son titre gracieux, « l'assiette », ne manque pas de faire écho au caractère par ailleurs extrêmement stéréotypé de l'exemple d'exercice relevé par Sarah Bernhardt. La citation, dont il n'est pas spécifié de quelle pièce elle est extraite, « Je vous écoute : parlez, monsieur !... », cristallise le rôle féminin dans un *ethos* déterminé par une attitude d'écoute et de disponibilité face à un rôle masculin. On peut y repérer la fonction dramaturgique du rôle comme cheville de narration, destinée ici à mettre en scène la parole de l'homme, celle qui contient le mobile (la raison, puisque « monsieur » doit parler) de l'action. Rien d'*a priori* émancipateur dans cette transmission figée de traditions caractérisant des séquences gestuelles stéréotypées.

Pourtant, cette attention portée à la tenue du corps en scène à même de rendre l'éloquence particulière des situations n'est pas étrangère à Sarah Bernhardt, « reine du geste et princesse de l'attitude », selon le mot bien connu d'Edmond Rostand. Dans *L'Art du théâtre*, Sarah Bernhardt cite le père Élie professant que « tout est dans le regard, le geste, l'attitude⁵⁸³ ! » Dans les cours les plus artificiels qui soient et les plus marqués du point de vue du genre, Sarah Bernhardt nourrit également ce qui sera sa pâte toute particulière, qui repose sur le séquençage des actions et la manière de tirer le maximum d'effet scénique de chacune d'elle. Elle s'inscrit dès lors dans une tradition gestuelle pluriséculaire. La question dramaturgique est chevillée à la question gestuelle puisqu'il s'agit de rendre éloquente la situation vécue par le personnage. Sarah Bernhardt prend là conscience de l'éloquence du corps en scène et de l'intérêt d'un alphabet de gestes et d'attitudes dont la puissance synthétique doit être à même de faire transiter le sens au public par-delà les mots. Ce vocabulaire est une manière de traduire formellement l'intérieur du personnage vers l'extérieur, à l'adresse du public – nous y reviendrons.

L'émancipation peut ainsi être conçue comme une manière de mettre à profit un enseignement, aussi suranné et normatif puisse-t-il être, et d'en saisir les invariants du point de vue de l'art du théâtre. Repérer, autrement dit, ce qui se joue de l'art dans la forme. Sarah Bernhardt ne s'oppose à ses professeurs que pour proposer une interprétation qui lui corresponde mieux physiquement, dans laquelle elle se sente à l'aise. Le dialogue tendu avec les professeurs est le lieu d'une conquête de soi. Au conservatoire en 1860, Sarah Bernhardt doit faire face à un mode de transmission rigide et unilatéral – de maître à élève – qu'elle renverse dans l'analyse précise des qualités de jeu et d'enseignement de ses professeurs. Elle

⁵⁸³ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 115.

croise les enseignements dispensés par chacun des professeurs pour se développer. Dans l'assiduité, l'actrice perçoit l'intérêt de la répétition mécanique de certains gestes en tant qu'ils s'inscrivent dans l'histoire du théâtre, et participent de manière essentielle à cet art dans lequel le sens transite tant par les mots que par le corps de l'interprète.

La question de la tradition fait débat au cours du XX^e siècle en France : il faudrait émanciper le théâtre de la tradition de la déclamation à la française telle que nous venons de voir qu'elle était aussi un mythe, et pour cela trouver de nouvelles traditions à même de pourvoir au besoin de « formes dramatiques⁵⁸⁴ », du côté de la Russie puis de l'URSS, de l'Inde, du Japon, de Bali ou de la Chine⁵⁸⁵. La codification du jeu tend à s'hybrider et se diversifier sous l'influence notable de la figure du metteur en scène, qui cherche au début du siècle à faire de l'interprète un « corps d'art », comme une page vierge à même de se plier à tous les rôles et toutes les projections. Il prend figure d'autorité, metteur en scène et pédagogue à la fois. À côté de ces effets de troupe et sous l'influence grandissante de l'industrie cinématographique, les années 1970 et 1980 voient une diversification des possibilités de se former en art de la scène et croître

le poids de la reconnaissance institutionnelle dans la légitimation des apprentis comédiens, qui se voient offrir une quantité de formations à la durée et au contenu variables, avec d'un côté de nombreux cours privés fortement hiérarchisés, et de l'autre une poignée d'écoles publiques jouissant d'une influence majeure dans la formation⁵⁸⁶.

La formation se diversifie, l'improvisation occupe une large place et d'autres disciplines complètent l'enseignement⁵⁸⁷. Il devient nécessaire, en tout état de cause, pour un acteur, pour une actrice, de « faire feu de tout bois », et de compiler à sa manière ce qu'il, elle apprend. Certaines pédagogies sont pourtant d'ores et déjà émancipées, attachées à une figure, comme de Tania Balachova, actrice, metteuse en scène et pédagogue, issue du Théâtre Alfred Jarry,

⁵⁸⁴ Antoine Vitez se référant au Copeau de 1923, écrit : « Ce que je cherche en matière de théâtre, c'est créer des formes dramatiques ». (Antoine Vitez, « La méthode des actions physiques de Stanislavski » *Théâtre populaire*, n°4, novembre-décembre 1953, repris dans *Écrits sur le théâtre 1, L'École*, Paris, POL, 1994, p. 33.)

⁵⁸⁵ Odette Aslan, *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2000.

⁵⁸⁶ Florence Filippi, « La danseuse et le comédien : regards croisés sur l'apprentissage de la scène », *Études théâtrales*, n° 49, 2010/3, p. 147-153. Consulté le 24 novembre 2019. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-147.htm>.

⁵⁸⁷ On peut lire par exemple dans le recueil [Recueil. Écoles de théâtre. Documents d'actualité [Document d'archives] constitué par la Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du spectacle, dédié à l'art de l'acteur et aux écoles ouvertes à Paris entre 1964 et 1977 (cote 4-SW-7162 <1964-1977 >), une annonce pour « Un cours complet d'art dramatique à l'église américaine de Paris », qui stipule : « Outre le travail de scène, les improvisations, la diction, sept professeurs y enseigneront chaque jour le mime, la mise en scène, l'architecture, la décoration, la danse, le judo, le karaté, l'aïkido, l'escrime et l'équitation. » Un tel programme annonce le geste de mise en scène de comédiens. Mais l'église américaine, située dans le huitième arrondissement de Paris, près des Champs-Élysées s'adresse aussi certainement à un certain public – en témoignent les cours d'équitation, qui peut aussi servir pour le cinéma...

du groupe Octobre et ayant travaillé sous la direction d'Antonin Artaud. Tania Balachova dispense un enseignement fruit de sa pratique, de ses différentes expériences et de ses propres inspirations. Dès lors la question se déploie, de savoir ce que cela signifie que de s'émanciper d'un enseignement émancipé.

1. 2. Le cours de Tania Balachova, la transmission de l'émancipation

Tania Balachova (1902-1973) est une grande actrice de théâtre, et du théâtre du XX^e siècle. Elle travaille notamment avec Antonin Artaud, le théâtre Alfred Jarry, Charles Dullin, Louis Jouvet, Raymond Rouleau, et développe une activité de metteuse en scène et de pédagogue de 1942 à 1973, formant la plupart des grandes figures françaises du jeu de la seconde moitié du XX^e siècle⁵⁸⁸. Figure centrale donc transmettant un enseignement fondé sur la sensibilité, émancipé des codes et requérant de chacun·e, fidèle en cela à la filiation artaudienne, d' « en finir avec les chefs-d'œuvre », c'est-à-dire de s'émanciper du « respect de ce qui est écrit, formulé ou peint⁵⁸⁹ ».

1. 2. 1. Quel enseignement ?

En tant que femme, Tania Balachova n'a pas bénéficié de l'attention que sa centralité dans l'histoire du théâtre au XX^e siècle, et ici du point de vue de la transmission, requerrait. Sans doute du fait de son origine russe et donc de sa maîtrise de la langue – elle aurait pu lire de première main les écrits du maître – son enseignement fut associé à celui de Stanislavski⁵⁹⁰. En raison de l'absence de traces aujourd'hui mises au jour et de travaux la concernant, il faut peut-être regarder du côté de l'enseignement d'Antoine Vitez pour se représenter plus ou moins exactement celui de Tania Balachova⁵⁹¹.

Si, comme la plupart des praticien·nes de théâtre de cette époque elle avait entendu parler de Stanislavski⁵⁹², selon Jean-François Dusigne, l'enseignement de Tania Balachova fut bien

⁵⁸⁸ Entre autres : Laurent Terzieff, Delphine Seyrig, Daniel Ceccaldi, Stéphane Audran, Antoine Vitez, Josiane Balasko, Raymond Devos, Sylvie Joly, Jean-Louis Trintignant, Juliette Binoche, Pierre Debauche, Véronique Nordey, Maurice Garrel, Zouc, Claude Régy ou encore Michael Lindsay.

⁵⁸⁹ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1964, p. 115.

⁵⁹⁰ « Heureusement je suis entré au cours de Tania Balachova. Là, j'ai travaillé selon la méthode Stanislavski et découvert des auteurs comme O'Neill, Tchekov, Strindberg... enfin je me suis senti bien. » (Jacques Nolot, in « Le "metteur humain", entretien avec Jacques Nolot », *Vacarme*, n°19, 2002, p. 74-78. Consulté le 12 juillet 2019. DOI : 10.3917/vaca.019.0074.)

⁵⁹¹ Dans son livre *L'acteur au XX^e siècle*, Odette Aslan associe déjà Stanislavski, Balachova et Vitez. (Cf. Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle*, op. cit., p. 83.)

⁵⁹² Marie-Christine Autant-Mathieu, « Stanislavsky and French Theatre : Selected Affinities », in Jonathan Pitches and Stefan Aquilina (eds.), *Stanislavsky in the world : the system and its transformations across continents*, London, UK, Bloomsbury Methuen Drama, Bloomsbury Publishing Plc, 2017, p.63-82.

davantage marqué par Dada, Antonin Artaud – elle fut une des rares actrices à collaborer aux aventures du Théâtre Alfred Jarry – et le Groupe Octobre que par la tradition russe⁵⁹³. Antoine Vitez fit mieux connaître les dernières recherches de Stanislavski en publiant dès 1953 son article intitulé « la méthode des actions physiques⁵⁹⁴ ». En 1981, il énonçait en se rappelant ses cours :

J'ai l'impression d'avoir vraiment vécu l'enseignement de Stanislavski tel que, depuis, j'ai pu le lire. Il y a peu de différences entre l'enseignement de Stanislavski et ce que disait et faisait Balachova, qui elle-même ne l'avait pas connu mais qui était nourrie de cette culture⁵⁹⁵.

Pour Dusigne, une explication peut être trouvée en considérant la pédagogie que Vitez a développée après avoir été élève de Tania Balachova. Tout en vantant sa professeure mais en la situant dans le sillage stanislavskien, Vitez s'est peut-être ainsi employé à détourner l'attention pour s'approprier la dimension novatrice d'une démarche qui contribua notamment à révolutionner l'idée d'école, tant à Ivry qu'au Conservatoire, et qui aurait été initiée par Balachova – elle appelait elle-même son école « Théâtre-École ». « Je dois tout à Balachova, dit Antoine Vitez, les exercices de Balachova étaient des exercices scandaleux, du point de vue du sens : du point de vue du culte du sens, qui est le fondement de l'enseignement traditionnel⁵⁹⁶. » La lecture rétrospective de Stanislavski par le grand metteur en scène, et pédagogue lui-même, lui permet de réinterpréter sa propre formation, et d'annexer, à son propre compte, la pédagogie de Tania Balachova – telle est en effet l'hypothèse de Jean-François Dusigne : situer Balachova du côté de Stanislavski est un moyen pour lui de s'attribuer l'autorité de ce qu'elle a transmis. C'est en effet au titre de participante à l'aventure du théâtre Alfred Jarry qu'elle est invitée à témoigner dans une émission télévisée par Bernard Dort en 1965 – et non comme jalon dans la transmission du pédagogue russe.

⁵⁹³ Jean-François Dusigne, « Les références à Stanislavski dans le travail théâtral de Vitez à Castellucci : interprétations et appropriations », *Stanislavski : transmission et réappropriation*, actes de la journée d'études organisée dans le cadre du projet MSH Paris-Nord « Stanislavski à l'épreuve de la scène et du monde », et du projet Labex Arts-H2H « Traduire, transmettre, mettre en jeu le "système" de Stanislavski », actes à paraître.

⁵⁹⁴ Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, t. 1, « L'École »*, édition établie et présentée par Nathalie Léger, préface de Bernard Dort, Paris, POL, 1994.

⁵⁹⁵ Antoine Vitez, Émile Copfermann, *De Chaillot à Chaillot, op. cit.*, p. 30.

⁵⁹⁶ Antoine Vitez, Émile Copfermann, *De Chaillot à Chaillot*, Paris, Hachette, coll. « L'échappée belle », p. 34 ; cité par Jean-François Dusigne, « Les références à Stanislavski dans le travail théâtral de Vitez à Castellucci : interprétations et appropriations », art. cité. De fait, l'enseignement de Stanislavski, en évolution permanente, fait aussi rupture avec la tradition, comme le rappelle Marie-Christine Autant-Mathieu dans *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski* (textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu, Montpellier, l'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2007, p. 21-38).

Âgée de 26 ans, elle tient le rôle d'Agnès dans *Le Songe ou un Jeu de rêve* d'August Strindberg mis en scène par Antonin Artaud en 1928, avant de jouer sous la direction de Charles Dullin au Théâtre de l'Atelier, de Raymond Rouleau, et de Louis Jouvet au Théâtre de l'Athénée. Donnant des cours à de jeunes interprètes dès les années 1940, son enseignement est inspiré de ces diverses expériences d'actrice, notamment auprès d'Artaud et de l'actrice Genica Athanasiou. Elle insiste sur la dimension physique du travail théâtral, et d'ajouter qu'« Antonin Artaud ne dirigeait pas ses comédiens, il leur donner envie de faire ce qu'ils souhaitaient⁵⁹⁷ ». Le théâtre est un exercice de libération, que l'actrice et pédagogue lie à l'intimité des rêves de chacun·e. Le théâtre, pour l'actrice, ne s'apprend pas. Elle dit : « On ne peut pas donner du talent aux élèves. Je crois qu'on naît comédien, mais que parfois on se fourvoie, si on travaille mal. On peut devenir mauvais comédien⁵⁹⁸. » L'objectif de la pédagogue est donc d'encourager celles et ceux qui le désirent à persévérer. À Gaston Baty qui dit tout faire pour décourager les élèves, Tania Balachova répond qu'

on ne risque rien à décourager tout le monde parce que ceux qui restent sont ceux qui sont « indécourageables ». Mais je n'ai pas ce courage parce que l'expérience m'a prouvé que les plus doués en apparence sont ceux qui ne restent pas dans ce métier. Ils n'en ont pas besoin. Ils ont une espèce de facilité dans la vie qui fait que le théâtre, si cela ne marche pas tout de suite, ils vont faire autre chose. Alors que ne font du théâtre que ceux qui ne peuvent pas s'en passer, parce que c'est leur moyen de communication avec les autres⁵⁹⁹.

Si le théâtre ne s'apprend pas parce que la carrière d'interprète s'impose comme une nécessité, Tania Balachova explique que le plus difficile pour une pédagogue, c'est de transmettre aux apprentis interprètes la nécessité de travailler.

La chose la plus difficile c'est de faire comprendre à des jeunes personnes très ardentes qu'il faut faire un travail technique. Ils ne *veulent* pas comprendre qu'il ne suffit pas de sentir ce qu'il faudrait faire mais qu'il faut aussi apprendre comment on peut se faire entendre, ne fusse que cela. On ne parle pas devant un micro. On doit pouvoir dire « je t'aime » à quelqu'un qui est à trente centimètres et qu'on l'entende au quatrième balcon. Pour cela il faut faire des gammes ! Ils comprennent que les musiciens fassent six heures de gammes, que les danseurs fassent de la barre, et ils ne veulent pas comprendre qu'il faut qu'ils articulent et qu'ils timbrent⁶⁰⁰.

Si l'on « naît comédien », on le devient aussi, ou plutôt on risque de ne pas le devenir si l'on ne s'acharne pas, notamment dans le travail, et dans la résistance aux voix

⁵⁹⁷ Tania Balachova, « Images et visages du théâtre d'aujourd'hui. Entretien avec Tania Balachova 2/2. » (Date d'enregistrement : 25/04/1968), *France Culture*, « Les Nuits de France Culture », Philippe Garbit, 22 avril 2016, 30 minutes.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ Tania Balachova, « Images et visages du théâtre d'aujourd'hui », entretien cité.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

décourageantes. L'actrice, affranchie de la notion de talent « inné », témoigne qu'à ses débuts, durant trois ans, elle était fort mauvaise et que tout le monde lui disait qu'elle n'était pas faite pour cela : il lui a fallu désobéir pour devenir l'actrice qu'elle est devenue. « Moi, je ne pouvais pas obéir », dit-elle, expliquant qu'elle était mauvaise par « excès de bonne volonté et de timidité ». Ainsi encourage-t-elle non pas l'insoumission au sens de la révolte, mais la part du rêve dans l'interprétation d'un rôle, c'est-à-dire ce qui appartient le plus spécifiquement à chacun. Dans le travail du rôle, le « cerveau », c'est-à-dire la raison, intervient à un moment précis. Le deuxième temps de l'enseignement, après avoir convaincu l'élève de la nécessité du travail technique, est celui de l'imagination. Il faut apprendre aux élèves

à ne pas montrer ce qu'ils veulent faire mais se laisser faire par l'imagination. Je pense qu'il y a un stade où il faut rêver le rôle, et pas l'exécuter. Déborder d'abord. Enrichir le rôle de tas de choses complètement inutiles, farfelues, absurdes, mais enrichissantes, et une fois qu'on a tout essayé, tout *osé*, il faut que le cerveau intervienne, mais pour la première fois ; quand on joue c'est le résultat de tout cela, il ne faut plus que la raison intervienne, la raison est déjà intervenue⁶⁰¹.

Méthode radicalement inverse de l'enseignement traditionnel, qui laisse à un moment toute démesure et tout débordement possible à l'élève pour le libérer de la dramaturgie. Point de codes à transmettre mais une manière d'aborder le rôle émancipé du sens, au sens où il n'y en aurait qu'un, à trouver. « [E]lle disait toujours qu'il ne faut pas jouer les mots, mais ce qu'il y a derrière⁶⁰² », rapporte Michael Lonsdale.

Arrivée en 1970 et inscrite aussitôt au cours de Tania Balachova, Zouc, selon Roger Montandon, « tendait à rejeter tout ce par quoi elle ne se sentait pas directement concernée, qui cadrait mal avec son expérience de la vie, les observations, les images qu'elle en tirait⁶⁰³ ». L'enseignement de Tania Balachova, émancipé de la toute-puissance du sens, pouvait laisser la porte ouverte à des sentiments encore non informés par une dramaturgie.

À la différence de la tradition française du conservatoire, la pédagogue russe, au « Théâtre-École » itinérant⁶⁰⁴, ne prône pas d'héritage formel mais insiste sur le développement de la personnalité artistique de chaque élève. L'art du théâtre ne s'apprend pas, mais il faut développer son instrument à la manière de tout autre artiste, et entraîner son imagination, qui seule peut permettre de se détacher de la partition écrite et permettre une « rencontre » autre

⁶⁰¹ *Ibid.* Tania Balachova insiste par la voix sur le terme en italiques.

⁶⁰² Michael Lonsdale entretien avec Richard Gaitet, « Un certain goût pour l'informulé », *Standard Magazine*, 1^{er} octobre 2012.

⁶⁰³ Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc, les couleurs de la vie », in *Zouc*, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁰⁴ Sans local fixe, les cours sont initialement dispensés dans l'appartement de la professeure puis au théâtre de l'Épée de Bois. Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault accueillent le « Théâtre-École » au Petit Odéon en 1967, avant qu'il ne s'installe au Théâtre-Studio en 1968.

entre l'actrice et son rôle. Ne provenant pas d'une filiation en particulier, Tania Balachova transmet un ensemble de valeurs et de conduites qu'elle s'est forgées à partir de sa propre expérience, qui fore la pratique du théâtre dans les rêves de chacun·e et se conçoit comme une thérapeutique, notamment quant au lien entre les jeunes femmes et leur tendance, située à rêver plutôt qu'à vivre leur vie.

1. 2. 2. Faire du théâtre, se soigner d'être une femme

S'émanciper d'un ensemble de codes et de transmission, concevoir le théâtre comme fondé en corps plutôt qu'en raison, c'est-à-dire en nécessité vitale, c'est envisager l'acte artistique comme un acte thérapeutique. La nécessité de faire du théâtre est intimement liée, pour une actrice, au fait de pouvoir « réaliser ses rêves » sur une scène, c'est-à-dire les sortir de soi : se déprendre des histoires que l'on se raconte.

« Il me semble que je suis beaucoup plus équilibrée que les gens ne le croient et beaucoup plus équilibrée que la plupart des gens que je connais, mais grâce au théâtre⁶⁰⁵ », avoue Tania Balachova qui ne cache pas parler d'elle lorsqu'elle parle de théâtre. « Le tout est de jouer, les comédiens qui ne jouent pas, évidemment, déraillent facilement. » Il y a quelque chose de vital à l'acte de jouer qui est lié au fait de pouvoir, d'une part, jouer les histoires que l'on se raconte donc les sortir de soi, c'est-à-dire, d'autre part, les partager. L'actrice fait intervenir son genre lorsque Moussa Abadi⁶⁰⁶ l'interroge sur ce qu'elle demande au théâtre. Elle répond :

Je crois que cela n'est pas plus compliqué que ce qu'apporte le rêve aux jeunes filles romanesques. Les histoires imaginaires qu'une jeune fille commence à se raconter dès les classes primaires, quand elles rêvent de *dévouement* à l'institutrice ou au *sauvetage* d'un camarade de classe. Les histoires romanesques naissent très tôt chez les jeunes filles, je pense chez les garçons aussi. Le théâtre leur donne une sorte de réalité, et c'est moins épuisant que de toujours se raconter des histoires solitaires. C'est des rêves romanesques réalisés⁶⁰⁷.

Le théâtre est le lieu d'un déport de la croyance au « dévouement » ou au « sauvetage », appendue à la figure de la jeune fille, ainsi que le signale Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* – « Pour s'accomplir, elle [la jeune fille] a besoin d'exister dans une conscience autre⁶⁰⁸ ». L'actrice du *Deuxième sexe* note en effet, relativement à l'exemple donné par Tania Balachova quant au « dévouement à l'institutrice » :

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ Moussa Abadi (1907-1997) est un journaliste et homme de théâtre, connu pour ses activités de résistance durant la guerre 1939-1945.

⁶⁰⁷ *Ibid.* Nous soulignons.

⁶⁰⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. 2, *op. cit.*, p. 106.

quand l'adolescente souhaite entrer dans la vie, accéder à l'Autre, elle veut ressusciter à son profit la magie du regard paternel, elle exige l'amour et les caresses d'une divinité. Elle s'adressera à une femme, moins étrangère et moins redoutable que le mâle, mais qui participera au prestige viril : une femme qui a un métier, qui gagne sa vie, qui a une certaine surface sociale sera facilement aussi fascinante qu'un homme : on sait combien de « flammes » s'allument au cœur des écolières pour des professeurs, des surveillantes⁶⁰⁹.

De même, se dévouer au « sauvetage d'un camarade », c'est s'identifier à une image de sainte, c'est « s'agenouiller devant un dieu qu'on forge soi-même et qui demeure à distance⁶¹⁰ ». Simone de Beauvoir analyse le recours des jeunes filles au romanesque comme une échappatoire face à un monde réel dans lequel elles n'ont pas la place de projeter leur désir.

De cette existence étroite et mesquine elle s'évade par des rêves. Elle a toujours aimé rêvé : elle s'abandonnera plus que jamais à ce penchant : elle masque sous des clichés poétiques un univers qui l'intimide, elle nimbe le sexe mâle de clair de lune, de nuages roses, de nuit veloutée [...] C'est faute d'avoir prise sur le monde qu'elle sombre si souvent dans la niaiserie ; si elle devait *agir*, il lui faudrait y voir clair ; tandis qu'elle peut *attendre* au milieu du brouillard⁶¹¹.

Le théâtre apparaît comme un remède à l'évasion dans les rêves qui coupent la jeune fille de la réalité, qui l'entravent dans son désir par complaisance, ce que Simone de Beauvoir permet de comprendre comme une échappatoire à une réalité fondamentalement limitante quant à l'expression de son désir. Le « monde réel, écrit encore Simone de Beauvoir, elle essaie de l'oublier⁶¹² ». Dans un monde qui légitime des actes d'hommes, une femme ne peut tenir de premier rôle qu'en rêve : « J'étais comme une comédienne qui aurait joué un rôle. J'étais dans un monde imaginaire. C'était plusieurs vies que je vivais *et dans toutes ces vies, j'étais le personnages principal*⁶¹³ ». De sorte que la pratique du théâtre donne en effet une réalité à ces fantasmes en leur permettant d'être incarnés.

C'est merveilleux. C'est pour ça que c'est pour moi le plus beau métier du monde, c'est parce que, c'est une espèce de cure psychique extraordinaire. Jouer tous les drames qu'on pourrait avoir dans sa vie sert d'exutoire, on est tout délivré, tout lavé, tout propre quand on en sort⁶¹⁴.

Si donc le théâtre est une merveille parce qu'il permet de voir ce que l'on a dans la tête, et de le faire voir à d'autres, cela affranchit les femmes de leur incapacité à agir, à se projeter

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁶¹¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. 2, *op. cit.*, p. 104. L'autrice souligne.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. 2, *op. cit.*, p. 106. L'autrice cite Eugène Minkowski, *La Schizophrénie* (sans autres précisions). C'est elle qui souligne.

⁶¹⁴ Tania Balachova, « Images et visages du théâtre d'aujourd'hui », entretien cité.

dans le réel. La seule voie de sortie pour les femmes, ces actrices ou ces rêveuses, ici synonymes, c'est la création. L'émancipation en ce cas est une réalisation des rêves, une manière d'exorciser ses fantasmes. Mais pour cela, et rendre à chaque femme la possibilité de vivre ses rêves en devenant actrice, encore la formation dispensée doit-elle être libérée du système des emplois qui stigmatise et enrégimente les femmes par rapport à leur corps.

1. 2. 3. Donner au corps sa place : du « contre emploi » à l'art brut

L'enseignement au Conservatoire essentialisait le corps du rôle et cherchait dans la diversité des jeunes actrices celle qui correspondrait à un « idée » stéréotypée du rôle, l'enseignement émancipé de la tradition demande à l'élève de trouver par elle-même le corps de son personnage, à partir du texte et de sa propre imagination.

Tania Balachova refuse d'être placée à l'origine de la formation des grands interprètes : « je ne veux pas revendiquer les acteurs, cela n'est pas moi qui les ait faits⁶¹⁵. » Elle témoigne néanmoins de la difficulté qu'il peut y avoir pour une actrice au physique non conforme de vivre de son art. En citant et admirant l'incomparable talent, à ses yeux, de Tatiana Moukhine⁶¹⁶, Tania Balachova, avoue que si elle dirigeait un théâtre, si elle avait le temps de le faire, elle lui confierait sans doute tous les rôles.

C'est une comédienne grandiose, et moi en cours je l'ai vue jouer de « la mouette⁶¹⁷ » à Célimène. Alors évidemment selon l'optique traditionnelle elle ne peut pas jouer « la mouette » ou Célimène, mais c'est en cela que je suis un metteur en scène [sic] particulier, c'est que j'aime mieux qu'elle soit une Célimène démesurée et une mouette pas assez fragile, mais de lui voir faire les choses bouleversantes qu'elle est capable de faire dans ses rôles⁶¹⁸.

Le journaliste, de rétorquer :

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ Tatiana Moukhine (1922-) est une actrice française d'origine russe née à Alexandrie, en Égypte. Elle joue dans *La Cavale* (Michel Mitrani, 1971) d'après le roman d'Albertine Sarrazin, aux côtés de Juliet Berto, Miou-Miou ; sous la direction de Yannick Bellon, Marguerite Duras, Jacques Rivette. Au théâtre, elle joue Lorca, Ionesco, Faulkner, Genet, entre autres, dans des mises en scène de Sacha Pitoëff, Jean-Marie Serreau, Albert Camus, Tania Balachova, Claude Régy, Georges Lavaudant, Marcel Maréchal ou encore Patrice Chéreau. Dans *Le Monde* du 3 mars 1990, Michel Cournot écrivait, au sujet de *Cripure*, de Louis Guilloux, mis en scène par Marcel Maréchal au Théâtre National Populaire de Villeurbanne : « L'émotion de ce spectacle repose sur la présence exceptionnelle de Tatiana Moukhine, la compagne de Cripure. Tatiana Moukhine, quoi que ce soit qu'elle joue – coudre un bouton, verser la soupe, serrer contre son cœur un agonisant, chanter trois notes –, fait s'élever dans l'air du théâtre un prodige de clarté, de jeunesse d'esprit, d'harmonie. L'alliance d'une poésie inimaginable et d'une vérité innocente. Et, étrangement, l'air de rien, presque même une désinvolture. C'est sidérant. »

⁶¹⁷ C'est-à-dire le rôle de Nina dans *La Mouette*, d'Anton Tchekhov, jouée pour la première fois en 1896 au Théâtre Alexandrinski de Saint-Petersbourg. En 1898 la pièce est montée par Constantin Stanislavski et Vladimir Neviromitch-Dantchenko au Théâtre d'Art de Moscou, c'est là qu'elle connaît un succès triomphal.

⁶¹⁸ Tania Balachova, « Images et visages du théâtre d'aujourd'hui », entretien cité.

– Oui, mais le public...

– Le public, à partir du moment où l'acteur est sublime, j'ose dire le mot, parce qu'elle est sublime, oubliée. Est-ce que vous croyez que, quand Ludmilla Pitoëff⁶¹⁹ qui avait la chance, la veine d'avoir Pitoëff⁶²⁰, jouait Sainte Jeanne, une paysanne française, vierge, elle était russe, avec l'accent russe, et elle était enceinte de huit mois.

– Oui, mais ça c'était le miracle des Pitoëff.

– C'est le miracle des grands acteurs ! C'est pour cela que si j'avais eu un théâtre, Tatiana Moukhine aurait tout joué⁶²¹.

La question des emplois et de l'adéquation entre une représentation héritée et le physique d'une actrice est toujours un horizon d'attente à l'orée des années 1970 (la révolution de 1968 se prépare, en ce mois d'avril), mais Tania Balachova s'en libère par le recours à l'exemple et par la reconnaissance de l'évidence du talent. Au fond, ce que l'on attend au théâtre, c'est de « voir quelqu'un ». Ainsi, Zouc, pour laquelle toutes les critiques commencent leur article par une remarque sur son physique comme point d'accroche et moyeu de l'argumentation⁶²², témoigne-t-elle à son sujet :

C'est l'une des seules à n'avoir pas ri quand j'ai dit que je voulais faire du théâtre, et la seule à m'avoir donné confiance, parce qu'elle répétait à ses élèves ce dont j'étais convaincue : il faut jouer ce que l'on sent, comme on le ressent. Et avec tout le corps. Aujourd'hui encore, je suis frappée de voir des comédiens ne pas utiliser à l'unisson de leur jeu leurs mains ou leurs pieds⁶²³.

L'intégrité du geste, le fait que l'actrice se lance « tout entière », à corps perdu sur la scène et lâchant la « raison » qui signe son génie, aux yeux de Tania Balachova, pour qui l'on a vu que l'intelligence devait intervenir après avoir tout tenté. S'émanciper de l'intelligence, qui est une forme du jugement, peut être lié à la manière des artistes d'art brut, Jean Dubuffet

⁶¹⁹ Ludmilla Pitoëff (1895-1951) est une actrice française d'origine russe. Elle fonde avec George Pitoëff, son époux, le théâtre Pitoëff, qui travaille entre autres avec Antonin Artaud, Michel Simon, Paulette Pax.

⁶²⁰ Georges Pitoëff (1884-1939) est acteur, metteur en scène français d'origine arménienne.

⁶²¹ Tania Balachova, « Images et visages du théâtre d'aujourd'hui », entretien cité.

⁶²² Sur la base des documents d'archives conservées à la Bibliothèque Nationale de France (WNT-2127 et 4-SW-8042 1972-1977). Pour exemples : « Une chaise, un écran blanc et une grosse fille tout habillée de noir. Rien dans les mains, rien dans les poches. Et c'est tout un univers qui vous saute au visage. » (Pierre Marcabru, *France Soir*, 15 février 1975), « Qui eût dit, il y a quelques années en observant cette silhouette en seau à charbon... qu'un jour on assisterait à une telle performance ? » (François de Santerre, *Le Figaro*, 6 octobre 1977), « [L]'unanimité s'est faite autour de cette grosse fille suisse, dont l'accent traînant évoque de petites villes propres, qui sentent le fromage, l'encaustique et le renfermé » (Guy Dumur, *Nouvel Observateur*, 18 décembre 1978), « Silhouette massive » (Michèle Dokan, *France Soir*, sd), « Cent kilos de culot » (cité par Colette Godard, *Le Monde*, 2 décembre 1978), « Aussi peu coquette que possible, aussi peu gracieuse qu'il n'est permis, elle est un Debureau vêtue de noir, un mime fantastique » (*Toutes les nouvelles de Versailles*, 23 mai 1979), « L'outrance du corps s'accompagne de celle du cœur » (Catherine Couty, *Le Parisien*, 29 décembre 1980), etc.

⁶²³ Zouc, entretien avec Anne-Marie Paquette, *Télérama* n°1612, 3 décembre 1980.

nommant ainsi en 1945 l'ensemble d'une collection constituée depuis 1922 auprès d'artistes ou de personnes enfermées dans des hôpitaux psychiatriques.

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions⁶²⁴.

La « formation » de Zouc, dévolue à la « classe des ânes⁶²⁵ », presque analphabète (« je lis du doigt, pas autrement⁶²⁶ », dit-elle à Marguerite Duras), est « déjà faite » : son spectacle est en elle, elle n'a plus qu'à le dérouler devant les yeux ébahis de ses camarades, puis du public francilien. En ce sens, *L'Alboum* est une œuvre « brute », absolument issue de son histoire personnelle, nécessaire et irraisonnée.

Sauvage autodidacte, formée à l'école buissonnière, elle tendait à rejeter tout ce par quoi elle ne se sentait pas directement concernée, qui cadrait mal avec son expérience de la vie, les observations, les images qu'elle en tirait. Pour elle, à l'origine, le jeu théâtral avait été une manière d'exister, d'exister aux yeux des autres, de se faire reconnaître, apprécier, aimer, applaudir. Le rire était l'arme qu'elle s'était forgée pour se défendre et se battre, à l'école, en famille, pour retourner à son avantage des situations défavorables, renverser des rapports de force, conjurer une menace de punition, un péril, une angoisse. Ce que maintenant on réclamait d'elle : prêter vie à des personnages imaginaires ou fictifs, l'abîmait le plus souvent dans une profonde insatisfaction⁶²⁷.

C'est parce que Tania Balachova, liée en tant qu'actrice à l'avant-garde dans sa jeunesse, accepte de renoncer à découvrir de jeunes auteurs qu'elle peut, selon elle, se situer toute entière du côté des acteurs, c'est-à-dire les aider à se développer. Elle explique qu'

on dessert un jeune acteur si on lui fait jouer un texte de jeune auteur. Je crois que c'est mauvais pour l'acteur et pour l'auteur quand les deux ne sont pas encore maîtres de leurs moyens. Parce qu'un jeune acteur est aidé par une pièce qui est déjà une œuvre, et un jeune auteur est aidé par des acteurs qui sont déjà des acteurs faits⁶²⁸.

⁶²⁴ Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels » [1949] (Manifeste accompagnant la première exposition collective de l'art brut à la Galerie Drouin), in *Prospectus et tous écrits suivants, t. 1*, Paris, Gallimard, 1967, p. 75.

⁶²⁵ « Dès l'âge de dix ans jusqu'à l'âge de seize ans je suis restée dans la classe des ânes. On l'appelait comme ça. C'était une classe unique dans laquelle on mettait tous les attardés de toute l'école, jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge de sortir de l'école. » (« Dialogue Marguerite Duras – Zouc », *Le Monde*, 13 décembre 1984, p. 25, colonne a)

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc, les couleurs de la vie », *Zouc, op. cit.*, p. 62-63.

⁶²⁸ Tania Balachova, « Images et visages du théâtre d'aujourd'hui », entretien cité.

Le texte n'est un support que dès lors qu'on peut le déconstruire, voir ce qu'il y a « dessous » : dès lors qu'il est « grand », qu'il a fait ses preuves dans l'histoire, si l'on peut dire. Ainsi la pédagogue est-elle non seulement émancipée du sens, mais aussi de la question du texte, parvenant à faire la part des choses entre ses précédents désirs d'actrice et sa fonction de professeure. C'est ce qui lui permet de reconnaître la fantaisie de Zouc lorsque cette dernière

ressuscita devant Balachova et les élèves médusés et bouleversés, quelques unes des images vécues par elle lors d'un séjour dans un hôpital psychiatrique. L'effet produit sur l'assistance l'amena à rassembler ses autres souvenirs, travail d'où allait bientôt sortir la première version de son « Alboum »⁶²⁹.

Ainsi l'actrice suisse ne passe-t-elle qu'en « coup de vent » chez Tania Balachova, et quitte le cours grâce à sa professeure qui, suite à cette présentation, appelle Maurice Alezra, le directeur de La Vieille Grille, qui la programme aussitôt.

Il fallait une professeure émancipée à tous égards – de la primauté du sens, du cadre rigide des emplois, de la centralité du texte –, ancienne actrice, connaissant son métier tout en sachant faire la part des choses et ne pas projeter sur ses élèves ses propres aspirations ou nostalgies, pour « lancer » Zouc, qui aussi bien n'attendait que la confirmation de son talent par une si grande personnalité de l'art du théâtre. Libérée, elle l'est parce qu'elle prône une méthode⁶³⁰ à côté de tout ce qu'elle refuse, fruit de son expérience d'actrice auprès de divers metteurs en scène de l'avant-garde, inventrice de quantité d'exercices libérateurs à leur tour. Oubliée par l'histoire de l'art alors qu'elle est un pivot essentiel de la transmission du théâtre d'avant 1950 mais aussi figure de passage où se sont croisées différentes influences, d'Artaud au Cartel⁶³¹, reconnaissant plus tard qu'elle avait sans doute capté ce qui dans l'air du temps répondait à la pensée de Stanislavski, l'héritage de Tania Balachova et de son « Théâtre-École », approprié par Antoine Vitez, est demeuré volatile. Il ne reste que la profondeur de sa voix sur des archives radiophoniques alors que les « maîtres », eux, ont écrit. Demeurée comme figure, pourtant, dans l'imaginaire collectif, sans que lui soit reconnue une quelconque autorité qu'elle refusait (« On nait acteur », pour elle...), l'actrice, metteuse en scène et pédagogue française d'origine russe n'est pas affectée à une figure, mais à une

⁶²⁹ Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc, les couleurs de la vie », *Zouc*, *op. cit.*, p. 63.

⁶³⁰ Juliette Binoche, dans le numéro des *Cahiers du cinéma* du mois de septembre 2007, donne les grandes lignes de cet enseignement. Cela reproduit à cette adresse : <https://annelaurelemaire.wordpress.com/2010/11/07/tania-balachova-marche-a-suivre-pour-interpreter-un-role/>. (Consulté le 9 janvier 2020.)

⁶³¹ Le Cartel est une association de quatre metteurs en scène, acteurs et directeurs de théâtre parisiens fondée en 1927 : Louis Jouvet, Georges Pitoëff, Charles Dullin, Gaston Baty.

kyrielle de grands interprètes auxquels elle permet de prendre leur envol, c'est-à-dire de « devenir eux ». C'est sans doute là la marque d'une grande professeuse – le « comble » d'une formation émancipée est-il la dissolution dans les mémoires intimes, dans les corps des autres sans chercher à « faire œuvre », c'est-à-dire à « marquer », à laisser trace dans une histoire faite par des hommes ?

De Sarah Bernhardt à Zouc, on assiste presque à un changement de paradigme quant à la place accordée à l'élève dans l'enseignement. Là où la première était la « chose » de son professeur, devant exécuter une partition extrêmement codée et sans connaissance de son bienfondé conventionnel ou historique, il est proposé l'inverse à la seconde : « obéir sans soumission, rester détendu, se sentir aimer et ardent ; se sentir tonifié et actif, varier et vieillir, rajeunir et s'épanouir, se faner, faire tout le contraire, raconter le passé et l'avenir du personnage⁶³² ». Sans que Balachova le sache, elle dispensait un enseignement proche de celui de Stanislavski, et sans que Zouc le sache, la plasticité commotionnelle de son *Alboum* peut relever de la liste des verbes sus-cités. À partir de prémisses *a priori* opposées quant à l'usage du corps en scène (soumission à une tradition de jeu édictée de l'extérieur *vs* imagination du rôle), l'acte d'émancipation dans la formation de l'actrice inclut la prise de conscience de ses particularités physiques, de ce qui sied le mieux. Pour Sarah Bernhardt, cela s'effectue dans le tissage des enseignements et le respect de ce qu'elle « sent », pour Zouc, dans le fait de se fier à ses émotions, et se passer d'enseignement. Le spectacle est à découvrir dans le mouvement même de la création⁶³³.

La formation à l'art du jeu peut, en effet, soit se prolonger soit s'initier directement dans la pratique, tressant à l'apprentissage *in medias res* les retours et observations des autres, qu'ils soient praticiens ou non, et en cohérence avec ce que l'on cherche à dire. En l'occurrence, puisque l'histoire de l'art scénique est saturée de figures et de stéréotypes et, lorsqu'elle ne l'est pas, demande à l'élève de fouiller en lui, en elle, et de n'avoir comme aiguillon que sa propre sensibilité, ce qui relève du « hors-champ » de la formation à strictement parler peut être utile pour comprendre les démarches d'émancipation des actrices.

2. Le rôle du hors-champ dans la formation de l'actrice

Le « hors-champ » est un terme cinématographique qui désigne l'ensemble des éléments qui n'apparaissent pas dans le cadre de l'image mais que l'esprit reconstitue pour situer cette

⁶³² Tania Balachova, « Marche à suivre pour interpréter un rôle », *Cahiers du cinéma*, septembre 2007, p. 80.

⁶³³ Voir chapitre 4.

image dans un contexte plus large. Il est capté souvent de manière indirecte, par le biais du son ou d'éléments visuels coupés. Ainsi tout ce qui ne participe ou plutôt ne s'inscrit pas directement dans le cadre de formations de l'actrice peut être tout autant déterminant dans sa trajectoire et la formation est aussi à concevoir dans l'espace « entre » différentes scènes et références esthétiques. Dans le geste cinématographique, les éléments indiquant le « hors-champ » sont pensés comme autant d'éléments de langage⁶³⁴. Ce sont autant de tropismes qui viennent manifester une liminarité, comme cette cinétique main d'Yvette Guilbert se posant sur le recueil de poème de Xanrof sur l'étal d'un bouquiniste des bords de Seine, à Paris⁶³⁵, ou les voix des poètes pour Angélica Liddell.

2. 1. Le théâtre au café-concert

Il est d'usage de dire que les artistes du café-concert, souvent auteurs et interprètes, sont majoritairement issus de la classe laborieuse⁶³⁶, et qu'ils n'ont pas reçu de formation à proprement parler pour pratiquer leur art. Plus haut, nous avons vu qu'il n'était pas demandé à une actrice de café-concert de talents plus marqués qu'une jolie voix et un physique agréable. S'il n'est pas de formation à proprement parler pour ces exercices scéniques, il n'en demeure pas moins que les mondes du théâtre et du café-concert, et en dépit de la moindre réputation du second, dialoguent et s'échangent des artistes⁶³⁷. La circulation d'une scène à l'autre, la rapidité avec laquelle se font et se défont les carrières, requiert de développer non seulement de solides points d'accroche et une grande labilité.

2. 1. 1. Une formation théâtrale

Yvette Guilbert commence sa carrière au théâtre. Elle reçoit sa formation d'un comédien du Théâtre du Gymnase, Joseph Alexandre Landrol⁶³⁸ et débute aux Bouffes du Nord dans un drame d'Alexandre Dumas, *La Reine Margot*, où elle tient le rôle de Madame de Nevers, la

⁶³⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, du Cerf, coll. « 7ème Art », 1994, p. 17.

⁶³⁵ « Un jour, je fouillais dans les cent petites boîtes de livres de toutes sortes, vendus au rabais sur les quais de la Seine, quand ma main tomba sur *Les chansons sans gêne*. Auteur : Xanrof. J'ouvris le livre et, debout sur le quai, je lus le volume entier ! » (Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie, op. cit.*, p. 66.)

⁶³⁶ En témoignent les thèmes des chansons et des figures récurrentes du paysan, du « gamin de Paris », de la bourgeoisie et celle « du travailleur [qui] éclipe toutes les autres figures. Il est la personnification de l'honnêteté, du courage et de la diligence. » (Catherine Dutheil-Pessin, « Chanson sociale et chanson réaliste », *Cités*, n°19, 2004, p. 36.)

⁶³⁷ « Dans les faits, les artistes dramatiques et lyriques passent souvent d'un genre d'établissement à un autre. » (Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, Vive la mutualité !, op. cit.*, p. 31.) Cela fonctionne dans les deux sens, en témoigne, par exemple, proche de notre corpus, l'actrice de café-concert Polaire qui débuta sur les scènes de théâtre dans le rôle de Claudine dans *Claudine à l'école* montée au théâtre de Bouffes-Parisiens en 1902.

⁶³⁸ Joseph Alexandre Landrol (1828-1888) est un acteur français qui mena la majeure partie de sa carrière au Théâtre du Gymnase. Il dispensait également des cours d'art dramatique.

grande amie de la reine dans la pièce. L'actrice joue ensuite divers petits rôles au Théâtre Cluny sur le boulevard Saint-Germain et au Théâtre des Variétés, boulevard Montmartre. C'est lors de ces expériences théâtrales qu'Yvette Guilbert écrit avoir beaucoup appris sur le métier d'actrice :

Aux Variétés, j'avais de superbes leçons gratuites, je n'avais qu'à *regarder jouer* la fameuse troupe ; c'était le temps de Judic, Réjane, Dupuis, Baron, Christian, Lassouche⁶³⁹, toutes les célébrités de l'époque. Chaque répétition m'apprenait des quantités de choses, et c'est *en voyant travailler l'art dramatique que, moi, j'appris à chanter*⁶⁴⁰ !

Ici, l'actrice remet en cause la nécessité de la mise en jeu de son propre corps pour apprendre à jouer, via une remise en cause des catégories artistiques. L'art de l'acteur est celui de la chanteuse, tous deux sont des interprètes pour qui le travail consiste à apprendre à dire et pour apprendre à dire, il n'est pas nécessaire de le faire à « haute et intelligible voix », comme on l'apprend dans les écoles de la III^e République. Il est possible de se laisser imprégner, via une écoute et un regard attentifs, par la manière de faire des interprètes aguerris. L'observation fait ici partie intégrante de l'apprentissage – non pas « hors-corps », mais hors mise en scène visible du corps. L'imaginaire entre ici de manière déterminante en ligne de compte : l'actrice est capable de « dédoubler sa verticale sur la verticale d'un autre⁶⁴¹ », c'est-à-dire de comprendre – au sens de « prendre avec soi » – ce que fait l'autre avec son corps, et, mimétiquement, de se l'approprier. Ainsi non seulement l'actrice ne distingue pas l'art de jouer dans une pièce de théâtre et l'art de chanter une chanson – « Pour la comédienne, comme pour la diseuse de chansons, la technique est la même. La science du bien dire, du

⁶³⁹ Yvette Guilbert évoque ici la troupe des Variétés autour de 1885. Anna Judic (1849-1991), joue au Théâtre du Gymnase dont elle est la nièce du directeur, Montigny, et se fait remarquer dans un répertoire de chansons lestes à l'Eldorado. Elle crée *Le Roi Carotte*, opéra-féerie de Jacques Offenbach et Victorien Sardou, joue aux Bouffes-Parisiens et aux Variétés dont elle sera l'étoile durant vingt ans. Adolphe Dupuis (1824-1891) est acteur au Théâtre du Gymnase, du Vaudeville où il crée notamment *Odette* et *Georgette* de Victorien Sardou, et *Clara Soleil* d'Edmond Gondinet et Pierre SIVRAC. Louis Bouchéné Baron (1837-1920) est comédien au Théâtre de Variétés où il crée un grand nombre de pièces de Labiche, Meilhac et Halévy ainsi que des opérettes d'Offenbach. Il joue avec Anna Judic dans *Mam'zelle Nitouche* et assure en 1886 la codirection des Variétés avec Eugène Bertrand avant de terminer sa carrière au théâtre de la Gaîté. Christian Perrin (1821-1889) est comédien et chanteur d'opérette au théâtre des Délassements-Comiques où il développe ses talents de fantaisiste à travers des pièces et des revues de fin d'année. Il joue ensuite aux Folies-Dramatiques, aux Variétés puis à la Gaîté pour rejoindre Offenbach dont il est comédien fétiche. Lassouche (1828-1915), né Pierre-Louis-Ange Bouquin de la Souche, joue dans divers théâtres avant de créer au Palais-Royal de nombreuses pièces de Labiche et des opérettes d'Offenbach. Aux Variétés il joue et crée des revues avec Anna Judic.

⁶⁴⁰ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit. p. 44. Nous soulignons.

⁶⁴¹ Hubert Godard, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 05/01/2020. <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>. Sur cette dimension empathique du geste cruciale dans l'émancipation, nous revenons plus avant dans les chapitres 4 et 5.

beau parler demande les mêmes soins, les mêmes études⁶⁴². » Mais ce trait récurrent de l'histoire du jeu au XIX^e siècle est évoqué par l'actrice via l'observation des autres pour apprendre le métier d'interprète : de qui se prête, toute entière, tout entier, à un-e autre.

Écoutons par exemple son interprétation de « L'Hôtel du numéro 3⁶⁴³ », « reconstitution amusante d'un refuge pour étudiants pauvres au quartier latin vers 1880 » :

J'habite près d'l'école de Médecine,
Au premier, tout comme un bourgeois,
Une demeure magnifique divine,
À l'hôtel du numéro 3 (bis) !

Il y a, pour que tous aient leurs aises,
Des lits d'fer et des lits en bois,
Et de toutes sortes de punaises,
À l'hôtel du numéro 3 (bis) !

Les draps sont grands comme des serviettes,
Il n'y a qu'un seul modèle je crois,
Et c'est l'chien qui lave les assiettes,
À l'hôtel du numéro 3 (bis) !

Notre potage roule dans ses vagues
Tant de cheveux que chaque mois,
Les clients s'en vont faire des bagues⁶⁴⁴
À l'hôtel du numéro 3 (bis)

Une grande fraternité règne,
Les voisins y sont très courtois,
Et nous avons le même peigne,
À l'hôtel du numéro 3 (bis)

La bonne n'est pas une très belle fille,
Mais nous n'songeons pas au minois,

⁶⁴² Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, Paris, Bernard Grasset, 1928, p. 11.

⁶⁴³ Que l'on peut écouter sur la plateforme <youtube> à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=cpE7OtyfaU>.

⁶⁴⁴ L'image ici suggérée est celle d'enrouler les cheveux trouvés dans le potage autour de ses doigts... manière d'anticiper sur les deux couplets qui suivent.

On y fait l'amour en famille,
À l'hôtel du numéro 3 (bis)
[...]

À l'écoute, c'est la dimension d'intelligibilité de la chanson qui domine, marquée par la qualité de l'articulation, de la prononciation et de la diction des mots, à même de faire image. Le talent d'interprète est notable non seulement dans l'articulation appliquée, mais aussi dans le ton employé par Yvette Guilbert pour orienter le sens des termes : le traitement de l'ondulation sur les « vagues » qui donne à voir les circonvolutions molles des cheveux dans le potage, l'ouverture affable du « oi » de « courtois » où l'on voit le sourire faux d'une certaine courtoisie. En outre, au moment de l'enregistrement, l'actrice se permet d'ajouter des paroles de son cru en style parlé pour dessiner un personnage « oh, la pauvre petite bonne, la bonne à tout faire, naturellement ! oh la pauvre, enfin n'en parlons plus ! ». La diseuse porte donc bien son titre, qui dit plutôt qu'elle ne chante les chansons, croisant ainsi l'apprentissage de la diction théâtrale, au fondement de l'art de l'interprète, à un répertoire leste et satirique propre au café-concert. Dans le travail de modulation de la voix et l'importance accordée au texte c'est-à-dire à la dramaturgie, on retrouve l'influence du théâtre. Le texte est traité comme un petit récit, un « drame condensé » : il s'agit de narrer, non de « spectaculariser », au sens commun de multiplication d'effets.

Yvette Guilbert réduit la sphère de son apprentissage à deux activités sensorielles : la vue et l'écoute. Elle s'affranchit de l'apprentissage en scène de la scène, profitant du retrait des gradins et de leur ombre. On retrouve ce retrait et cette théâtralité dans son interprétation.

2. 1. 2. S'émanciper d'un marché, développer un répertoire et une manière de chanter

Drapée dans une robe sobre bien que fort décolletée et ne bougeant pas d'un pouce, l'actrice s'émancipe de la dimension provocatrice et libidinale attendue d'une femme en scène. Si elle a recours aux outils techniques de diction propres au théâtre, le répertoire tient là un rôle crucial, qui la libère des représentations féminines majoritaires auxquelles on ôte la parole pour n'en faire que des corps. Refusant d'être formée par l'esthétique caf'conc', Yvette Guilbert va considérer la chanson comme un « drame condensé⁶⁴⁵ » et se faire, au café-concert, le témoin du théâtre... et de se moquer du « vieux style », pour reprendre une formule de Beckett⁶⁴⁶, ou de toute idée préconçue sur la tradition théâtrale. Ni comédienne de théâtre, ni

⁶⁴⁵ « La chanson (je l'ai souvent répété) n'est rien d'autre qu'un drame condensé. » (Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, op.cit., p. 115.)

⁶⁴⁶ Winnie dans *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963, p. 45.

chanteuse de café-concert, Yvette Guilbert ménage sa marge en « hors-champ » aux deux arts auxquels elle emprunte pour « se faire ».

Yvette Guilbert relate les difficultés qu'elle eut à imposer son style à ses débuts. Au Casino de Lyon, entrée dans une robe de perles fines et disant sa chanson sans faire de gestes, fichée au centre de la scène, elle est obligée de quitter la scène au milieu des sobriquets et des moqueries. Le directeur vient lui dire :

Mais, ma chère, c'est bon à la Comédie-Française, cela ! Mais au music-hall c'est affreusement ridicule. Et puis, vous ne chantez qu'avec vos yeux, et puis cet air tranquille, ni bras ni jambes ne semblaient remuer. Ce n'est pas ça le café-concert... Vous ne savez pas chanter, ma chère... regardez les autres⁶⁴⁷ !

Bien entendu, sur la scène de la Comédie-Française, on ne chante pas de chansons lestes, à cette époque, et hors de tout cadre dramaturgique. On retrouve ici le mimétisme comme mode d'apprentissage, sauf qu'il est injonctif dans la bouche du directeur du Casino de Lyon. Il y a un style propre au café-concert, qui s'énonce là en opposition à celui de la Comédie-Française : si l'on est hiératique à la seconde, on doit bouger en tous sens sur la scène du premier. Au café-concert, on ne chante pas « avec ses yeux » : l'œil est du côté du public, l'actrice se doit de remuer pour l'émoustiller. L'actrice témoigne d'une absence de goût artistique des directeurs de café-concert, puisqu'elle n'a jamais changé sa « manière ni d'entrer, ni de saluer, ni de chanter⁶⁴⁸ ». Sans maître, c'est à sa « manière » qu'elle semble être restée fidèle, qui s'inscrit non seulement dans un imaginaire élaboré par une sensibilité à l'écoute, mais aussi très concrètement en lien avec ce qu'elle peut faire.

Comme Sarah Bernhardt, Yvette Guilbert a une voix peu puissante, mais « juste et très pure⁶⁴⁹... » Le problème se déplace du côté du répertoire : « comme je cherchais la vraie raison de mon insuccès, je me persuadai qu'il me manquait la chanson qui mît en lumière “ ma fantaisie ”⁶⁵⁰. » Durant l'été 1892, l'actrice tombe⁶⁵¹ sur *Les chansons sans gêne* chez un boutiquier des bords de Seine. L'auteur, Xanrof, était un étudiant de vingt-quatre ans (à peine plus qu'Yvette Guilbert) qui fréquentait le cabaret du Chat Noir à Montmartre, cœur de la bohème parisienne de la Belle Époque. Les chansons de Xanrof sont légères, drôles, et font en général référence à une situation triviale, comme en témoigne l'« Hôtel du numéro 3 ». Le

⁶⁴⁷ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 55.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁵¹ « [...] ma main tomba sur *Les chansons sans gêne*. » *Ibid.*, p. 66.

recueil est à situer dans la filiation du répertoire poissard qui irrigue le théâtre comique jusqu'à *Madame Sans Gêne*, de Victorien Sardou :

[D]es comédies [sont] dites « poissardes » (de : « poisson ») parce que leur style imite le parler populaire du petit peuple parisien (la parlure des marchandes de poissons en étant le modèle). Bien sûr, il s'agit d'une imitation littéraire de ce parler et non d'une transcription exacte. Devenu de mode dans les années 1730, le style poissard s'est introduit dans les parades de la Foire, avant de donner naissance, sous la plume d'auteurs très souvent issus du peuple, à des œuvres plus réalistes. Elles mettent en scène des bateleurs fanfarons et des harengères fortes en gueule, dont sont reproduits les échanges pittoresques dans le style de ceux des *Députés de la Halle et du Gros-Caillou* (1760-1763) de Beaumarchais⁶⁵².

Le répertoire poissard provient du théâtre de foire, et s'il trouve à s'incarner dans le vaudeville au XIX^e siècle (au théâtre des Variétés et du Vaudeville notamment à Paris), c'est qu'il provient de la chanson.

La forme élémentaire du vaudeville est la chanson, intégrée à une intrigue dramatique jouée sur scène. À partir de la Révolution, particulièrement lorsque la liberté est accordée aux théâtres en 1864, le vaudeville s'impose quantitativement pour constituer davantage une forme qu'un genre : est « vaudeville » ou « en vaudeville » toute pièce, comédie ou drame, où alternent le parler et le chanter, le théâtre et la chanson, avec couplets et refrains sur des airs connus appelés « timbres » – l'opéra-comique, quant à lui, fait alterner paroles et chant sur une musique originale⁶⁵³.

En s'émancipant du répertoire du café-concert et de la tenue alors exigée sur ses scènes, sans pour autant pouvoir illustrer au théâtre sa « fantaisie », l'actrice fait de l'histoire des formes le hors-champ de son énonciation⁶⁵⁴. En s'inscrivant dans la tradition « poissarde », Yvette Guilbert fait empiriquement dialoguer l'histoire du théâtre et du café-concert, la chanson populaire et le « répertoire ». Hybridité transcrite dans son interprétation, qui fait du

⁶⁵² Marie-Claude Canova-Green, Alain Viala, « Un genre éclaté : la comédie », in Alain Viala, *Le théâtre en France*. Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 275. Consulté le 3 juillet 2019. DOI : 10.3917/puf.viala.2009.01.0259.

⁶⁵³ Olivier Bara, « La folie du vaudeville face à la raison de la censure sous la monarchie de Juillet », in Cristina Marinho, Franciso Topa, Nuno Pinto Ribeiro (dir.) *Teatro do Mundo. Teatro e Censura*, Universté de Porto, 2013. Consulté le 1^{er} juillet 2019. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00910198/document>, p. 2. Sur les enjeux de la censure au long du XIX^e siècle, Olivier Bara renvoie à Odile Krakovitch, « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? » (*Médias19*, Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle*. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2948>.)

⁶⁵⁴ Marion Chénétier-Alev rappelle que « [l]'héritage poissard est encore très frais quand Sardou est déjà un auteur à succès, il ne semble pas qu'il faille attribuer au hasard le fait que, en ces deux années où Angot est à la mode et sur la scène, Sardou produise des pièces qui s'ancrent précisément dans le contexte historique qui a vu naître ce personnage : *Monsieur Garat* en 1860 et *Les Merveilleuses* en 1873. ». C'est dire que le répertoire poissard traverse le siècle à travers des figures notamment féminines, telle celle de Madame Angot. (Marion Chénétier-Alev, « Les langues populaires », in Isabelle Moindrot (dir.), *Sardou, le théâtre et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 34.)

« parlé chanté » son style. Le compositeur Charles Gounod⁶⁵⁵ lui recommande surtout de ne pas apprendre à chanter :

En apprenant, vous désapprenez, vous perdrez cette étonnante variété de couleurs que cette collection de rythmes parlés vous donne. [...] pas de professeur ! pas de professeur⁶⁵⁶ !

Les couleurs, au lieu d'être sur le visage ou dans le costume de l'actrice, sont donc placées dans la voix, par la manière que l'actrice aura de colorer les mots, développant un

art d'allumer et d'éteindre les mots – de les plonger dans l'ombre ou la lumière – selon leur sens, de les amoindrir ou de les amplifier – de les caresser ou de les mordre – de les sortir ou de les rentrer – de les envelopper ou de les dénuder – de les allonger ou de les réduire, etc., etc., il faut ajouter, en un mot, tout ce qui fait vivre un texte, ou le fait mourir, ou palpiter avec force, couleur, style, élégance ou vulgarité, et y joindre alors : *la Diction* ! – c'est-à-dire, la mise en action du verbe, l'analyse du texte, enrichie de sa composition expressive, de son sens extériorisé, « visible ». Peint, sculpté, rendu vivant⁶⁵⁷.

Le travail du texte de la diseuse est celle d'une narratrice : il s'agit de raconter une histoire. Dramatiser sa diction est le cœur de l'interprétation d'un texte de chanson, c'est le sens qu'il faut rendre « visible », c'est-à-dire ici qu'il repose sur un travail dramaturgique effectué en amont : travail d'actrice. Le théâtre est le hors-champ de l'actrice de caf'conc' dans la mesure où il lui donne des outils d'interprétation et d'émancipation du « tout visible » souvent sollicité sur les scènes de caf'conc'. Elle peut alors reprendre le répertoire poissard sans être poissarde⁶⁵⁸, et chanter les *Chansons sans gêne*, sans gêne et en dépit du fait que précisément son corps de femme soit *a priori* une gêne dans la réception du sens. En réduisant les « effets de corps » c'est-à-dire en réduisant la part de « visible » spectaculaire au sens commun, l'actrice augmente le sensible – le sens, et ses couleurs. C'est à cette condition qu'elle trouve « sa fantaisie ».

⁶⁵⁵ Charles Gounod (1818-1893), compositeur français de musique d'opéra (d'après les œuvres de Goethe, *Faust*, Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Molière, *Le médecin malgré lui*, entre autres), et de musique liturgique (de nombreuses messes et deux oratorios, *La Rédemption*, en 1882, et *Mors et Vita*, en 1885).

⁶⁵⁶ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, op.cit., p. 25-26.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 11-12. L'autrice souligne.

⁶⁵⁸ Madame Angot « a une histoire – elle est ou a été poissarde aux Halles de Paris ; un langage – le parler poissard des Halles ; un caractère mêlant la prétention sociale, l'impulsivité et la naïveté ; un costume (une robe et un bonnet jaunes, ce même bonnet que la maréchale de Lemonnier et Péricaud refuse d'ôter) ; une silhouette, imposante et virile ». (Marion Chénétier-Alev, art. cité, p. 35. L'autrice renvoie à Isabelle Moindrot, « The Turk and the "Parisienne" : from Favart's *Soliman II ou les trois sultanes* (1761) to *Les Trois sultanes* (Pathé, 1912) » in Michael Huettler et Hans Ernst Weidinger (eds.) *Ottoman Empire and European Theatre, from the Beginnings to 1800*, t. I, Vienne, Don Juan Archiv, 2013.)

De la constitution d'un hors-champ permettant de s'affranchir des *a priori* requis sur les scènes tantôt du café-concert tantôt du théâtre, de se libérer ainsi de ce qui est attendu chez une actrice à l'endroit de la spectacularité de son corps, Yvette Guilbert renoue avec l'histoire des formes populaires, et rejoint la volatilité des formes. C'est faire intervenir la notion de performance au sens où elle est, dès le début du XX^e siècle, pensée comme manière de réinsérer l'art dans la vie. L'histoire de l'art occidental a pour habitude de distinguer l'art muséal, « en rupture avec le réel, l'art comme « anti-destin⁶⁵⁹ » – art muséal des objets –, et la performance comme art du geste, au sens où toute œuvre procède d'un geste qui est lui-même une performance. « L'un qui fixe par une fiction l'image de la liberté désirée ; l'autre qui agit sur nous, par des voies réelles, pour nous inciter et nous aider à opérer cette libération⁶⁶⁰. » S'émanciper de la formation en art dramatique, cela serait tenir à la fois le désir de la forme et la nécessité de l'extrême présence à soi dans la vie, où se guettent les formes.

2. 2. La performance au théâtre

À la fin du XX^e siècle, les formations en arts scéniques non seulement se spécialisent et se multiplient – on voit ouvrir des écoles de comédie-musicale, de « one wo-man show » – mais en leur sein celles-ci font appel à des disciplines de plus en plus variées, dans le même moment qu'elles multiplient les intervenants artistes qui invitent à développer la singularité de chacune⁶⁶¹. Là où la pédagogie était pensée de manière verticale jusqu'au début du XX^e siècle, à son autre extrémité, elle est pensée et mise en place sur le mode de l'horizontalité. Comment continuer à considérer le geste de l'interprétation dans le cadre d'une société de l'image qui a besoin d'acteurs et d'actrices pour « animer » des objets tantôt tirant vers l'œuvre tantôt vers le commerce, mais de plus en plus éloignés de la question archaïque du lien entre l'art et la vie ? Comment s'émanciper, en tant qu'actrice, de la soumission à une forme d'efficace dramatique ?

2. 2. 1. Centralité de l'acte poétique de l'actrice

Le minimum que l'on peut retenir d'une multiplicité d'intervenants et de disciplines est un ensemble d'« outils » qui servent la fantaisie de l'actrice, pour reprendre le mot d'Yvette

⁶⁵⁹ André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996.

⁶⁶⁰ Pierre Schneider, « G. Duthuit ou l'apologie de la médiation », *Critique*, n°121, juin 1957 ; cité par Daniel Charles, « Performance, art », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 6 janvier 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/performance-art/>.

⁶⁶¹ Emma Pasquer, *L'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur : la place et le rôle des disciplines non-théâtrales dans les écoles d'art dramatique en France : enquête sur cinq établissements d'enseignement supérieur (CNSAD, TNS, ENSATT, ESTBA, ESAD)*, dir. Emmanuel Wallon, thèse en Arts du spectacle, université Paris 10-Nanterre, 2017.

Guilbert. Or cette expression, dégagée de tout enjeu formel ou existentiel, peut être interprétée comme visant à faire de l'interprète un ou une exécutant·e, et non une ou un artiste : les outils permettent de répondre à une demande, ils ne sont pas une « nourriture » qui puisse motiver un geste artistique singulier.

C'est bien ce que relève Angélica Liddell à l'issue de sa formation à la RESAD : la technique est une manière de soumettre l'élève à un ensemble de codes qui s'ignorent, visant l'efficacité « communicationnelle » qui est, selon Gilles Deleuze, l'inverse exact du mode d'effectivité de l'art⁶⁶². Permettre à l'élève d'être « maître » de soi dans son geste c'est se détacher de tout engagement artistique qui « jeter[ait] son corps dans la lutte⁶⁶³ » selon la formule de Pasolini, et de se protéger contre le vertige impliqué par tout acte artistique authentique pour Angélica Liddell. Pour autant, il n'est pas d'école pour apprendre à « devenir soi » si ce n'est celle de la vie : la notion de performance permet à l'actrice de faire un pas de côté et de constituer une tension entre l'art du théâtre comme producteur d'objets spectaculaires, et l'art du théâtre comme performance, du côté de l'art de l'interprète donc – en anglais *to perform* signifie interpréter. Se libérer, pour Angélica Liddell, c'est établir une distinction entre l'art théâtral et le divertissement, renouant ainsi avec ses origines rituelles. C'est tenter de faire advenir le geste de l'interprétation dramatique comme geste d'interprétation au sens fort, ayant trait à l'exégèse biblique, et ainsi revenir à une fonction de l'art théâtral ayant trait à la sacralité – que l'on pense à l'investissement de la vie au moment présent comme le prônait Robert Filliou⁶⁶⁴ au milieu du XX^e siècle (sacralité « minuscule » ou « mineure »), ou à l'histoire de l'art en filiation avec l'anthropologie qui voit derrière les formes un lien initié par l'humain à ce qui le dépasse (sacralité « majuscule » ou « majeure »).

L'histoire de la performance, que l'on choisisse de la considérer avec Roselee Goldberg⁶⁶⁵ ou avec Richard Schechner⁶⁶⁶, s'inscrit dans deux contextes différents. La première fait des *happenings* dada et futuristes les premiers jalons pour une histoire de cet art, tandis que le second, en anthropologue, situe la performance « derrière » les traces d'art pariétal,

⁶⁶² Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'un acte de création*, Conférence à l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) de Paris, 1987. Consulté le 24 décembre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=frI-Zz8HqWI>.

⁶⁶³ « [G]ettare il proprio corpo nella lotta » (Pier Paolo Pasolini, *Qui suis-je*, Paris, Arléa, coll. « Poche », 2004, p. 58.)

⁶⁶⁴ Robert Filliou, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Textes de Robert Filliou, Jacques Donguy, Richard Martel, entretien de Robert Filliou avec Chantal Gaudreault, Paris, Les presses du réel, 2003. (Robert Filliou (1926-1987) est un artiste français proche du mouvement Fluxus.)

⁶⁶⁵ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours* [1988], Paris, Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2001.

⁶⁶⁶ Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit de l'anglais (américain) par Marie Pecorari, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008.

consubstantielle non seulement au geste artistique mais encore à ce qui est tenu comme l'origine de l'art même. Tout geste d'art est, par définition une performance, pour ce dernier, qui distingue deux axes majeurs pour ressaisir la notion de performance : ce qui relève du rituel, et ce qui relève du théâtre. L'axe rituel comprend l'efficace du « *doing* » : il montre quelque chose qui est réellement en train de se faire (un mariage, un enterrement sont des rites qui actent un passage, qui font quelque chose au réel) ; l'axe théâtral relève du divertissement et procure du plaisir. Cette distinction, de laquelle, pour la comprendre, il faut lever les réflexes de jugement dévalorisant le divertissement et le plaisir, recouvre la distinction scène/salle, les deux parts sont également concernées par « ce qui s'exécute » et le plaisir que l'on y prend. Cette lecture est complétée pour ce qui nous concerne par l'interprétation féministe des traces rituelles selon laquelle il s'agirait de rituels non seulement exécutés par des femmes chamans (les mains imprimées négativement sur les murs des grottes sont celles de femmes⁶⁶⁷) mais encore à destination d'une déesse mère, comme en témoignent les symboles de vulves qui rythment les parois⁶⁶⁸. La performance ainsi liée aux femmes l'est aussi à un art antéscripturaire et en relation fondamentale au sacré.

Affranchir le théâtre de l'« *entertainment*⁶⁶⁹ » pour lui rendre sa sacralité implique de déconstruire la notion de personnage parce qu'elle s'articule à des récits, plus ou moins grands⁶⁷⁰, qui véhiculent par eux un ensemble de représentations constitutives d'un imaginaire collectif. Insuffler le souffle de la performance lors de la formation à l'art du théâtre à l'heure de la télé réalité, c'est revenir au « degré zéro » de l'histoire, avant que ne se constitue un récit « salvateur ».

La référence des récits peut paraître appartenir au temps passé, elle est en réalité toujours contemporaine de cet acte (de récitation). C'est l'acte présent qui déploie à chaque fois la temporalité éphémère qui s'étend entre le *J'ai entendu dire* et le *Vous allez entendre*⁶⁷¹.

De la présence de la performance dans le champ de l'art contemporain à sa saisie par les artistes pour battre en brèche une doxa, la performance constitue un « hors-champ » moteur dans l'histoire de l'art. Elle configure un espace de renouvellement des formes qui échappe à l'objectalité pour faire appel, dans chaque société, au moment de l'exécution spectaculaire,

⁶⁶⁷ Dean Snow, « Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art », *American Antiquity* n°78, 2013, p. 746–761.

⁶⁶⁸ Mithu Sanyal, *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2009 ; Barbara Freitag, *Sheela-na-gigs. Unraveling An Enigma*, Oxford, Routledge, 2004 ; Marija Gimbutas, *The language of the Goddess*, New-York Harper Collins, 1989.

⁶⁶⁹ Frédéric Martel, *Mainstream*, Paris, Flammarion, 2010.

⁶⁷⁰ Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979.

⁶⁷¹ Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne, op. cit.*, p. 42. L'auteur souligne.

non seulement à l'acte de « récitation », mais encore à cette « temporalité à la fois évanescence et immémoriale⁶⁷² » évoquée par Jean-François Lyotard. Dans ce faisceau temporel que nous appelons « hors-champ » Roselee Goldberg parle d'« avant avant-garde ».

À la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme⁶⁷³.

La performance libère le théâtre du poids de l'histoire, et donc de tout ce qu'elle raconte, à son insu, du point de vue du genre. L'actrice, entièrement engagée dans l'acte, « performe » un acte de culte qui annule toute distance entre le représenté et la représentante. « Il n'y a pas de distance dans ce que je fais, pas d'écart entre ce que je veux dire et la réalité⁶⁷⁴ » : l'acte énonciatif est « pur », il cherche à s'abstraire du corps. L'acte de l'actrice est antélangagier et rejoint ainsi la sentence artaudienne d'être, pour les interprètes « comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers⁶⁷⁵ ». Foin de personnage que l'on construit à l'aide d'exercices pour le « trouver », voire le « devenir », qui ne conduit en réalité qu'à reconduire des croyances en certains corps sexués. L'actrice, en empruntant à l'art performance en ce qu'il a de plus ancien et qu'il fait des femmes possiblement des chamans c'est-à-dire des personnes d'où s'énonce le centre, donc l'universalité (transgenre), d'une culture, entend dépasser la sexuation du corps, et ainsi la matérialité sans cesse accolée au corps des femmes. Il s'agit de trouver un autre langage qui fasse signe par delà les formes, reconnaissable mais non analysable.

C'est au cœur du paradoxe inhérent à l'art de l'interprète, une personne ayant à transmettre des idées qui le dépassent mais qui se situent aussi au-delà de l'entendement humain, que doit désormais se situer tout acte artistique.

Il y a une dualité, entre les gouffres de la conscience que je convertis en acte poétique. [...] Je ne peux pas être quelqu'un d'autre. Je ne crois pas que cela soit très différent entre le temps de la masse indifférenciée, l'important c'est le « moi », la seule chose qui puisse apporter une lumière sur le monde⁶⁷⁶.

⁶⁷² *Ibid.* En référence à Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, 1949.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁷⁴ Angélica Liddell, entretien avec Laure Adler, conf. citée.

⁶⁷⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 20. Nous parlerons plus tard (chapitres 3 et 5), de sorcières.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

De là les choses ne cessent de se découpler pour produire une succession de « différences⁶⁷⁷ », de « la performance [...] devenue la technique de prédilection pour énoncer une “ différence ” dans les discours relatifs au multiculturalisme et au mondialisme⁶⁷⁸ » à l'insularité de l'actrice se ressaisissant comme chaman, médium d'une société par laquelle et pour laquelle elle est traversée. Dans la performance l'individu n'est pas seulement le reflet du monde – « dualité », « gouffres de la conscience » devant l'horreur déversée quotidiennement par les médias –, il le produit du fait de la structure même de la conscience qui ne cesse de se ressaisir elle-même. Pour Angélica Liddell, c'est de cette prise en charge du fonctionnement de la conscience humaine par l'illustration de son déchirement qu'il y a acte poétique. De là provient une responsabilité de l'artiste qui sait voir à travers les formes. Angélica Liddell forge sa vocation d'artiste par la lucidité qu'elle est capable de porter sur elle-même – « le “ moi ” est la seule chose qui puisse apporter une lumière sur le monde » – et se réfère à Arthur Rimbaud qui écrit : « Les souffrances sont énormes ; mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète⁶⁷⁹. » L'acte d'émancipation d'Angélica Liddell est un baptême poétique, une marginalité qu'elle s'est elle-même donnée comme un lieu depuis lequel elle peut s'énoncer⁶⁸⁰.

C'est en tenant le théâtre comme production de fiction et la performance comme refusant toute fiction qu'Angélica Liddell creuse la possibilité de représenter une réalité qui ne renvoie pas à un être sexué – ou qui y renvoie exclusivement, comme un objet. Refusant toute technique, toute explication ou justification à l'acte artistique, l'actrice se « jette dans le jeu » comme dans le feu « parce que la théâtralité requiert la totalité de l'existence et ne tolère plus l'instance interprétative ni la distinction entre l'auteur et l'acteur⁶⁸¹ ». Si la performance affranchit le théâtre de son aspect commercial, elle permet aussi à l'actrice de se situer au centre de son geste, de l'écriture à la représentation.

2. 2. 2. Performeuse, poète, le risque de s'identifier aux hommes

Angélica Liddell n'est pas seulement actrice : depuis ses premières pièces à la RESAD elle écrit et met en scène ses camarades et elle-même, et ses références sont essentiellement non

⁶⁷⁷ « Ce qui s'écrit ici *différence* marque l'étrange mouvement, l'unité irréductiblement impure d'un différer (détour, délai, délégation, division, inégalité, espacement) dont l'*économie* excède les ressources déclarées du logos classique. » (Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1967, 4^{ème} de couverture.)

⁶⁷⁸ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 9.

⁶⁷⁹ Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2009, p. 340.

⁶⁸⁰ « Nous les poètes... », dit-elle à Laure Adler, conf. citée.

⁶⁸¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 281.

théâtrales et masculines. Si la question de l'émancipation du théâtre depuis le début du XX^e siècle concerne la relation du texte à la scène, elle est synthétisée dans le geste de l'actrice espagnole, pour lequel il faut alors se demander quel est le « hors-champ » qu'elle constitue à même de fonder un lieu d'énonciation, et s'il est encore libéré de ces références mobilisées.

Autrice, actrice, metteuse en scène, Angélica Liddell participe de cette représentation émancipée définie par Bernard Dort, qui écrivait :

Il ne s'agit plus de savoir qui l'emportera, du texte ou de la scène. [...] C'est une compétition qui a lieu, c'est une contradiction qui se déploie devant nous, spectateurs. La théâtralité, alors, n'est plus seulement cette « épaisseur de signes » dont parlait Roland Barthes. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette représentation émancipée⁶⁸².

La performance émancipe le théâtre de sa dépendance au texte en lui rendant la nécessité de la construction de la performance théâtrale, au sens large⁶⁸³. Cette position est incarnée par Antonin Artaud qui affranchit le théâtre de « la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène⁶⁸⁴ » – lisible dans les termes de « compétition » et « confrontation » employés par Bernard Dort – afin de rendre au théâtre sa fonction poétique première, à savoir de révéler les « ombres » de notre culture – « le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instrument vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie⁶⁸⁵. » Pour Artaud, la « compétition » entre le texte et la scène, prolongeant celle entre l'auteur et le metteur en scène, est résolue par la référence au hors-champ du théâtre européen qu'est le théâtre balinaï⁶⁸⁶.

Ainsi Angélica Liddell ne mentionne-t-elle jamais le théâtre comme source d'inspiration, cherchant à construire un ensemble de référents émancipés de la forme dramatique, voire de tout rapport direct au théâtre. Les poètes et la littérature – la Bible est sa source principale d'inspiration⁶⁸⁷ comme « Cioran ou Nietzsche [qui] ont une beauté dans leur écriture qui fait que c'est un plaisir poétique de les lire »⁶⁸⁸ ou encore Mishima⁶⁸⁹ – la renaissance picturale⁶⁹⁰,

⁶⁸² Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988, p. 183.

⁶⁸³ La « performance au sens large » recouvre « l'acte théâtral au présent, dans sa relation avec des spectateurs », à l'inverse de la « performance au sens restreint » qui « renvoie à un type, disons, d'« événements », dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques et tendant à prendre appui davantage sur l'image et sur le corps que sur le texte ». (Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, op. cit., p. 7 et 23.)

⁶⁸⁴ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964, p. 144.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁸⁶ « Sur le théâtre balinaï », in Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 81-103.

⁶⁸⁷ « [L]a beauté formelle de la Bible ou de la littérature gréco latine » (Angélica Liddell, « Supramuros 2016 : La Leçon d'Angélica Liddell, présentée par Laure Adler », *Conférences*, France Culture, 14 avril 2017, 58'54'').

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ « Je m'identifie à Mishima, à son angoisse entre l'écriture et l'art. » (*Ibid.*)

le cinéma de Paradjanov⁶⁹¹, sont les socles d'un imaginaire qui fonctionne comme un hors-champ dont la fonction est d'emblée double. Il s'agit non seulement de se démarquer du théâtre tel qu'il est fait et professé par le conservatoire, avec ses modèles et ses mythes, mais aussi de constituer son propre corpus, sa propre généalogie, dont on remarque le caractère masculin des références. C'est là qu'elle situe ses productions, et par rapport à elle qu'elle fait son procès *in statu nascendi*⁶⁹².

Outre la performance donc, au sujet de laquelle Joseph Danan met en doute son efficacité à émanciper le théâtre étant donné sa proximité avec l'essence même de cet art « à savoir produire un acte qui soit le plus vivant possible dans le présent non reproductible de toute représentation⁶⁹³ », Angélica Liddell se forme ailleurs, quitte à nourrir un certain ressentiment à l'égard du théâtre, et constituer ce champ comme lieu d'une offensive. L'actrice en vient à concevoir le lieu scénique même comme le lieu non seulement de la guerre qu'elle met en scène, mais en tant que prolongement direct de celle qu'elle mène contre l'establishment espagnol⁶⁹⁴ et le théâtre tel qu'il est enseigné et pratiqué dans son pays. Là où la représentation s'émancipait du texte par la confrontation dans le vocabulaire dortien, là où elle le dépassait chez Artaud via la constitution d'un hors-champ fécond, elle conjoint désir de reconnaissance et d'expression chez Liddell, et le hors-champ fonctionne comme un lieu de repli contre le théâtre. L'actrice interroge fondamentalement la définition de la représentation émancipée donnée par Dort, puisqu'elle reproduit les coordonnées guerrières et masculines qui sont à l'œuvre dans le monde. Le théâtre en ce sens, du point de vue de la forme, ne fait que dupliquer ce qui se présente « dans la vie », incapable de transcender ses « trébuchements », et manquant ainsi l'aspiration artaudienne.

⁶⁹⁰ « Ce qui me nourrit le plus c'est la renaissance picturale. » (*Ibid.*)

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² « Conformément à ce qu'enseignait George Duthuit, une relecture de l'histoire de l'art est parfaitement envisageable, dès lors que l'on convient de replacer dans son contexte l'objet même de cette histoire : de le *situer* dans son procès et procès – *in statu nascendi*. Car le site de l'œuvre est d'abord de l'ordre du geste : c'est son exécution, sa performance. » (Daniel Charles, « Performance, art », *Encyclopædia Universalis*, art. cité.)

⁶⁹³ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2013, p. 23.

⁶⁹⁴ « Dans mon pays, on me reçoit très très mal j'ai été très attaquée » (Angélica Liddell, conf. citée.) Béatrice Bottin explique que l'actrice « évolue dans le monde du théâtre alternatif dont la diffusion reste cantonnée aux Festivals et autres manifestation artistique [...] Le parti pris esthétique de ces artistes [Rodrigo Garcia et Angélica Liddell] ne correspond en rien aux programmations des théâtres publics qui affichent de nombreux spectacles de divertissement et témoignent du retour en force de la comédie musicale. » (Béatrice Bottin, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique*, n° 114-2, 2012. Consulté le 2 août 2019. DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2163.)

La notion de « hors-champ » situe ce qui, dans la formation de l'actrice, relève d'un art ou d'un ensemble de techniques qui l'émancipe : le théâtre au café-concert, la performance au théâtre. Il s'agit à chaque fois pour l'actrice de considérer la scène de son action depuis un ailleurs qu'elle constitue par la référence à un ou plusieurs autres art (le théâtre pour Yvette Guilbert, la peinture, le cinéma, la littérature pour Angélica Liddell), qui permet d'inscrire son geste dans une histoire longue, qu'il s'agisse de la tradition de la chanson populaire chez Yvette Guilbert, ou de la performance comme art à la profondeur anthropologique chez Angélica Liddell. Le passage par le hors-champ solidarise la formation et la nécessité du geste. De là se forent de nouvelles manières de regarder le théâtre, et d'y imaginer de nouvelles fictions.

3. Des fictions émancipatrices

La fiction est un mot latin dérivé du verbe *ingere* signifiant « manier », « toucher » – où l'on trouve les mains : l'enjeu du faire, de la fabrication est décisif dans la constitution de ce que l'on nomme fiction, c'est-à-dire l'élaboration d'une histoire. Cette dernière a lien au « bricolage », au travail manuel. Construire de nouvelles fictions en ce sens se présente comme l'inverse d'une activité herméneutique abstraite. Cela s'incarne dans le geste. L'invention de fictions émancipatrices est de plain-pied avec la formation de l'actrice dans la mesure où il s'agit d'inventer un rapport au monde libéré des modes de croyance anciens, qui font de l'homme le garant d'une sécurité non seulement matérielle mais aussi morale et existentielle. Si le théâtre représente le monde, si le monde est un théâtre, il faut malgré tout trouver un point d'ancrage, un pilier pour faire tenir le chapiteau. Dès que l'on parle de théâtre, on parle de rapport à la croyance : qu'est-ce que l'on accepte de croire, à quelles conditions, et pourquoi. S'émanciper des « anciennes croyances » n'est pas facile, mais semble cardinal quant à la possibilité d'inventer un geste propre. Le « hors-champ » constituait d'une certaine façon la prémisse à la fiction : il fallait dégager le terrain. Dans cette mise en scène du corps de l'actrice qu'est l'art du théâtre, se dégager des fictions aliénantes c'est inventer un autre rapport au corps. C'est là que se forge l'imaginaire. Le « hors-champ » est alors incarné dans un geste et se donne à voir dans une forme, jusqu'à constituer pour l'actrice une éthique.

3. 1. Un *ethos* de « grande dame »

Le terme *ethos* est grec ancien et désigne le caractère, la manière d'être habituelle d'une personne. En art et en rhétorique, l'*ethos* désigne le personnage interprété par l'acteur – ce

qu'il représente – ou la *persona* de l'orateur, c'est-à-dire, en deçà de ce qu'il souhaite faire passer avec son discours, la manière dont il va s'attirer les bonnes grâces de son auditoire. L'*ethos* repose sur une composition – sur un art – qui vise à rendre sensible l'invisible, c'est-à-dire un ensemble de valeurs, via des actes discursifs ou physiques. Singularisant une personne au sein d'un ensemble de codes, il est d'une certaine manière ce qui en émane, et les transcende.

Yvette Guilbert construit sa silhouette et sa manière de dire en rupture totale avec les chanteuses contemporaines au café-concert. Elle n'hésite pas à dresser des portraits caricaturaux de performances. Nous pouvons isoler celle d'

une chanteuse qui dépassait toutes les limites de la vulgarité, et dans ses gestes, et dans sa voix, et dans tout ce qu'elle débitait, hurlant une espèce de musique de bastringue. Les étudiants chantaient avec elle, et faisaient un tapage infernal ; chaque fois qu'elle sortait de scène, ils l'acclamaient, la réclamaient. [...] Elle, suante, haletante, son opulente poitrine inondée, ses bras tout rouges de chaleur, était comme un gros homard, les yeux hors de sa tête, avec, sur le front, une frange de cheveux noirs crêpés comme du crin⁶⁹⁵.

Le portrait est frappant par ses détails et la transfiguration qu'il opère. Depuis les coulisses du Casino de Lyon, où, à l'automne 1889 et pour sa première prestation en scène, l'actrice attend d'entrer en scène, il s'agit de montrer tout ce à quoi sa propre performance s'oppose. Là où l'une perd toute dignité humaine jusqu'à n'être plus qu'un être hybride homard-femme-cheval (les « cheveux noirs crêpés comme du crin ») en eau, en cri et à bout de souffle, les yeux exorbités, l'autre arrive en scène en poussant par devers soi une « robe brodée de perles fines⁶⁹⁶ ». Si cet exemple témoigne d'une chanteuse soumise à la passion paillardes et complaisante du public, il permet de tracer le portrait en creux de la « diseuse fin de siècle », qui va s'émanciper de l'horizon d'attente majoritaire des directeurs de salle de café-concert pour imposer son style qui devait donner « une impression d'extrême simplicité⁶⁹⁷ ».

La mise en scène de soi va ainsi consister en un premier mouvement de démarcation. Yvette Guilbert développe un *ethos* de chanteuse « distinguée ». Elle

⁶⁹⁵ Guilbert, Yvette, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 53. Elle n'est du reste pas la seule à dresser ce type de portrait à cette époque, en témoigne celui de Maurice Lefèvre dans *Demi Cabots. Le café-concert, le cirque, les forains* : « Grasse, masculine, tassée, avec ses bras en silhouette de cuisses, sa gorge hémisphérique et son cou de taureau, elle déferle vers la rampe, comme un masearet, et les ingénus en monocle, fascinés, hypnotisés, rêvent, éblouis, de caresses copieuses et de voluptueux étirements le long de ces majestueux remparts. [...] Mais voici qu'après une ritournelle criarde, le mastodonte surgit. Sa voix, où le contralto s'exaspère et s'étrangle, domine le tumulte des assemblées, elle passe, boulet inconscient, par-dessus le champ fleuri des têtes hilares, se heurte aux voûtes, croule en cascades sonores le long des galeries et scintille en gouttelettes sur le parterre pâmé. C'est la chevauchée, la bacchanale, l'extase des sybilles et l'ivresse des Aissaouas. [...] » (Maurice Lefèvre, *Demi Cabots. Le café-concert, le cirque, les forains*, Paris, Charpentier et E. Fasquelle, 1896, p. 139-140)

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 71.

voulu[t] surtout, et avant tout, paraître très distinguée, pour [s]e permettre de tout oser dans un répertoire, dont [elle] décid[a] qu'il devait être grivois, mêlé de satire voilée, mais directe quand même⁶⁹⁸.

Le fond que souhaite transmettre la chanteuse tient à une surface particulièrement

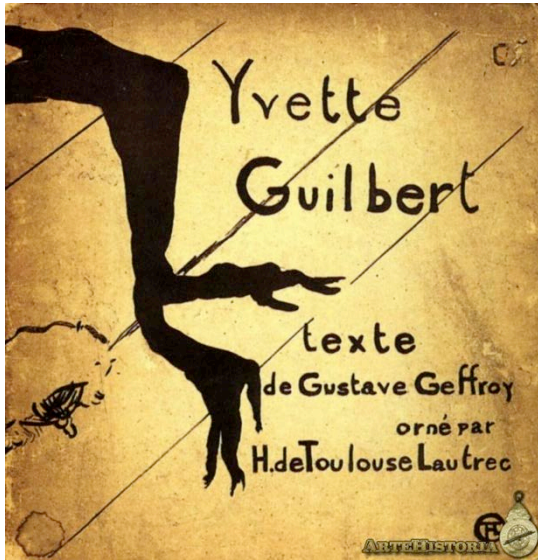


Figure 4. « Les gants noirs d'Yvette par Toulouse-Lautrec », Gustave Geffroy, *Yvette Guilbert, L'Estampe originale*, illustration par Henri de Toulouse-Lautrec, 1894, lithographie, Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

travaillée. L'actrice d'emblée se positionne dans une réflexion esthétique. De là elle constitue une apparence scénique stricte et immuable, « des robes de couleur vert nil l'hiver, et blanches l'été, en satin uni, presque toujours⁶⁹⁹ », de longs gants noirs, les cheveux noués en chignon au-dessus de la nuque et fort peu de maquillage, « rien qu'un peu de poudre de riz, un peu de poudre aux joues, mise du bout des doigts, un peu d'ombre aux yeux et beaucoup de rouge aux

lèvres⁷⁰⁰ », nul bijou. Son objectif est de se « différencier de tout le café-concert de l'époque, qui ruisselait de turquoises à la mode, et de croissants, et de flèches de diamants dans les cheveux⁷⁰¹ ! » Son apparence est construite

en opposition avec ce qu'elle voit au café-concert, dans le même mouvement qu'elle tente de construire une identité en accord avec ses particularités physiques.

J'avais la bouche naturellement mince et grande et je me refusais à la rapetisser par le maquillage, toutes les femmes de théâtre ayant « des bouches en cœur » [...] J'évitais ainsi les yeux « en lunettes » des comédiennes d'alors, pas de « mascaro » aux cils⁷⁰².

La libération d'Yvette Guilbert est forcée dans un *ethos* scénique qui, s'il cherche à se démarquer des représentations majoritaires de la féminité sur les scènes du café-concert, prend aussi appui sur un souvenir d'enfant.

En effet, son institutrice Mlle Laboulaye, sert de référent imaginaire et évite à l'actrice de constituer une silhouette qui soit uniquement « réactive ». L'imaginaire de l'actrice se concrétise dans ses « mains [...] éternellement gantées de noir : des gants montant jusqu'aux

⁶⁹⁸ *Ibid.*, L'actrice soulignée.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 70-71. L'actrice soulignée.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 69.

coudes, plissés et brillants⁷⁰³ ». La dignité représentée par cette institutrice dans une pension privée, « la plus “chic” du Marais », le souvenir marqué par la primauté et le sentiment d'élection – « j'avais vu les mains, les mains nues de Mlle Laboulaye ! j'étais la première ! la seule ! l'unique ! qui avait vu “les mains de Mademoiselle” ! » – concourent à l'établissement d'un *ethos* de « grande dame », revanche ultime contre l'ennui manifesté par l'actrice à l'école mais surtout par son origine sociale modeste. Toute honte bue, Yvette Guilbert se « consolai[t] en buvant tous les encriers de la classe des “petits” dont [elle] étai[t] ! ». Son institutrice s'adressait alors à elle : « “Tenez, petite sale... regardez... voilà comme une petite fille gentille doit avoir les mains...” j'éclatais en sanglots et je compris mon ignominie [...]»⁷⁰⁴ Les gants noirs de l'actrice font signe vers l'ignorance et la crasse de l'enfant, masquée, comme dépassée par l'élégance des gants de son institutrice d'antan, et s'imaginant alors qu'elle possède les mêmes jolies mains. La synthèse dans cet accessoire du passé et du présent permet de coudre la honte de l'enfant à la grâce de l'institutrice, permettant à l'actrice de récupérer ce qui est adjoint à une féminité valorisée, en lieu et place de l'injection du contenu de l'encrier.

La densité sémantique des gants noirs signe l'*ethos* guilbertien, ce qui n'a pas échappé au peintre et caricaturiste Toulouse Lautrec qui en fait un objet métonymique de la présence de l'actrice sur la pochette de son disque. Les gants représentent l'actrice, de son enfance à sa disparition, l'émancipant jusqu'à son apparaître. Ils incarnent alors le comble de l'émancipation pour une actrice : subsumée par un objet qui n'a de sens qu'à avoir été habité, « ensensé » (« mis en sens ») et porté par elle, aujourd'hui disparue : ils la symbolisent, à proprement parler⁷⁰⁵.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 73, et pour les suivantes. La famille Guilbert connut un moment de prospérité dans la petite enfance d'Yvette grâce à une forme de chapeaux inventés par sa mère qui eurent beaucoup de succès.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁰⁵ Qui manifeste ce qui est absent, et que les initiés reconnaissent.

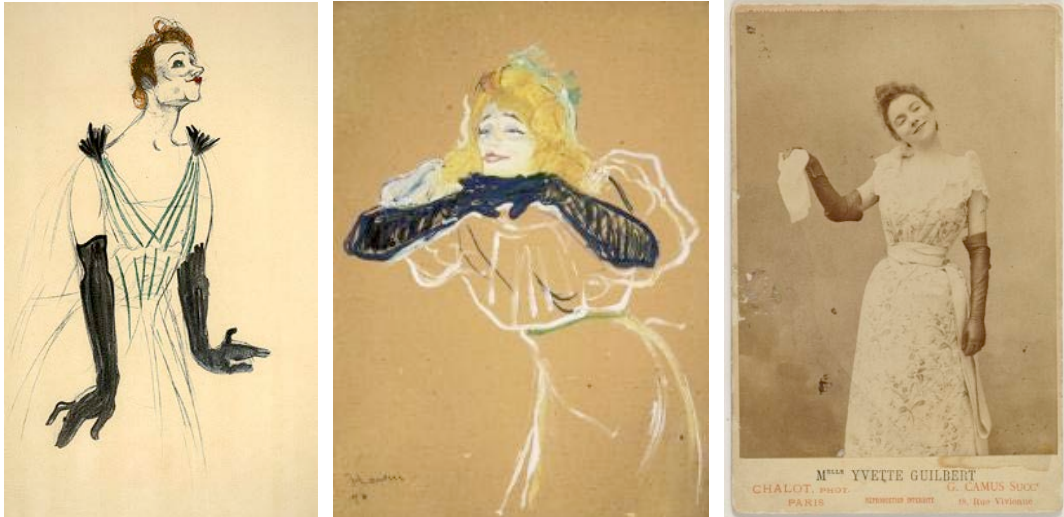


Figure 5. « Yvette Guilbert, projet d’affiche par Henri de Toulouse-Lautrec », 1894, huile sur carton, Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

Figure 6. « Yvette Guilbert chantant “Linger, Longer, Loo” par Henri de Toulouse-Lautrec », vers 1894, peinture à l’essence sur carton, Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine.

Figure 7. « Yvette Guilbert photographiée par G. Camus », tirage sur papier albuminé, Paris, Musée Carnavalet.

Pour composer son *ethos* scénique, Yvette Guilbert imagine un contre-modèle – car il existe évidemment bien d’autres styles que celui de « la chanson gueularde⁷⁰⁶ ». Loin d’être uniquement une manière de s’opposer, l’*ethos* scénique puise dans la mémoire affective d’où provient l’accessoire des gants noirs, donnant corps à la fiction selon laquelle son ennui et sa bêtise lui permirent de voir les mains de son institutrice d’enfant. Dès lors les gants de la respectabilité masquent une enfance miséreuse et constituent un horizon de belles mains pour le spectateur. Seule l’actrice sait de quoi il en retourne, et ce qu’elle tend lorsqu’elle tend les bras : elle témoigne pour elle, pour une féminité naguère ravagée, aujourd’hui moquée, signée ou singée, ouvrant l’interprétation. Yvette Guilbert, subsumée dans un objet qui a un sens historique et symbolique, renverse son assignation à l’objectivation, et émancipe le théâtre même de sa présence. À qui voudrait voir une actrice regardera ses gants et verra ce qu’il veut.

La fiction émancipatrice crée un nouveau rapport à l’objet archétypique de la féminité. Est-il possible d’imaginer une fiction qui soit elle-même affranchie de ce rapport à l’objet ? Isadora Duncan déplace le problème en le situant du côté de l’imaginaire antique en vogue à la Belle Époque, qui ne manque pas de lier l’origine de l’humanité à l’origine de l’art, et à celle des humains en le corps féminin.

⁷⁰⁶ Maurice Lefèvre, *Demi Cabots*, op. cit., p. 142.

3. 2. L'antiquité comme fiction émancipatrice

La fiction ne s'oppose pas au réel, puisqu'elle en est issue et que pour fabriquer une fiction, on a vu qu'il fallait mettre les mains. En revanche elle ouvre, dans le réel, un espace-temps délié des idées reçues ceintes à la féminité. Là en effet où les objets modernes semblent *a priori* défaits de toute profondeur herméneutique et historique – à l'ère de l'industrialisation grandissante, ils sont faits à la chaîne sans doute – là où, attribués à la cosmétique féminine, ils ne servent qu'à plaire, l'actrice les investit d'une mémoire sensible et personnelle. Fiction qui s'incarne dans un objet, implique un corps, qui peut aussi s'inscrire dans un espace-temps existant et symbolisé comme tel, la fiction de l' « antiquité » posée comme origine de la civilisation occidentale, par exemple. Fiction à double titre, qui se fonde sur quelques éléments exhumés d'un passé lointain, textes philosophiques, statuaire, architecture, et qui ne constitue un « patrimoine culturel » que pour une minorité lettrée masculine. Dans ce contexte, l'originalité d'Isadora Duncan est relative, jeune américaine issue du *Greek revival* aux États-Unis, inscrite dans un mouvement plus large de développement de pédagogies artistiques qui envisagent l'interprète comme un être pris dans une continuité entre les mondes sociaux et artistiques. Mais c'est dans la mesure où, en tant que danseuse, elle cherche à incarner les symboles d'une culture majoritaire, donc à « rendre vivants » une statuaire par son corps objectif de femme, qu'elle s'approprie l'antiquité grecque comme *topos* d'où elle construit sa propre fiction, au fondement de sa conception de la danse.

3. 2. 1. S'approprier un *topos*

Isadora Duncan tresse à une vision holiste de l'être humain le renouveau de l'art grec tel qu'il prend place dans la société états-unienne des XVIII^e et XIX^e siècles. Le moment de la formation vise à lier gestes artistique et quotidien afin d'établir une continuité herméneutique et sensible de l'expérience sur et hors scène, et conférer ainsi un sens « moderne » à l'antiquité.

La danseuse, qui a pris des cours de danse apparentés à la méthode Delsarte et a revendiqué cette filiation⁷⁰⁷, ne peut qu'accéder à son principe fondateur selon lequel il existe une « langue immuable, universelle, archétypale » masquée par le monde moderne qui

⁷⁰⁷ Odette Allard, *Isadora Duncan. La danseuse aux pieds nus ou la Révolution Isadorienne, d'Isadora Duncan à Malkovski*, Paris, Écrivains Associés, 1997, p. 91-92. La danseuse aurait écrit sur ses cartes de visites professionnelles « Professeur de la méthode Delsarte », et Edward Gordon Craig écrit avoir trouvé une anthologie de textes de Delsarte dans les malles d'Isadora Duncan. Cf. Franco Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Bari, Laterza, 2009, p. 28-29. Voir aussi Ted Shawn, *Chaque petit mouvement – à propos de François Delsarte*, traduit de l'américain, introduit et annoté par Annie Suquet, Pantin, Paris, Centre National de la Danse, Complexe, 2005.

doit être mis à nu et amoureuxment étudié en tant que sceau de l'être, empreinte de l'Origine. S'y entremêlent les variables introduites par la mode, par les habitudes corrompues ou par une raison malade, lesquelles appartiennent à un tout autre modèle. Pour Delsarte, il existe donc – tant dans la vie quotidienne que sur la scène des théâtres contemporains où se produisent des acteurs et des chanteurs formés au Conservatoire ou selon des traditions tout aussi corrompues – des gestes vrais et beaux et d'autres gâchés et contaminés. Pour l'auteur, les gestes dégradés sont le produit de cette faculté fallacieuse et arbitraire qu'est la raison strictement humaine⁷⁰⁸.

Se défaire de la « raison humaine » c'est « dépoussiérer » le geste de ses académismes non seulement artistiques mais quotidiens, autrement dit de sa répétition mécanique. La « corruption » dont parle Elena Randi au sujet de Delsarte est l'effet de la « culture » sur « le corps », de l'idée sur le geste. En outre, évoquer une « raison *strictement* humaine » c'est en appeler à un principe souverain qui préside à un geste renouvelé par une forme de pureté. Delsarte, mais avec lui l'esthétique classique, se réfèrent à un passé lointain érigé en mythe intemporel – les statues, les pierres des vestiges architecturaux, en sus, nous sont parvenues blanches et immaculées⁷⁰⁹, le blanc étant la couleur de la virginité en Occident. L'idée de retrouver un langage originel s'inscrit en effet dans le courant néoclassique prégnant dans les arts depuis le XVIII^e siècle. Mais quand Talma s'inspirait de la statuaire grecque exposée au Louvre pour composer ses poses tragiques⁷¹⁰, François Delsarte et Isadora Duncan cherchent à y repérer les principes fondateurs du mouvement⁷¹¹.

L'affiliation à la Grèce antique comme « berceau de la civilisation » est particulièrement fort aux États-Unis où François Delsarte s'est exilé et a développé ses principes, et où Isadora Duncan est née et a passé son enfance. La Grèce ancienne

a constitué un puissant facteur d'unification culturelle dans l'histoire de la nation américaine depuis sa fondation. La prégnance de cette référence s'est notamment incarnée, au début du XIX^e siècle, dans le mouvement du Greek Revival [Renouveau grec], considéré comme le premier style architectural vraiment américain⁷¹².

Notons que la ville de naissance de la danseuse, Oakland, était appelé la « petite Athènes » du fait de son style architectural. Si le tropisme antique était physiquement présent dès l'enfance d'Isadora Duncan, la danseuse l'a elle-même nourri par ses lectures, parmi

⁷⁰⁸ Elena Randi, *François Delsarte : la scène et l'archétype*, op. cit., p. 33-34.

⁷⁰⁹ Des études avancent aujourd'hui l'idée qu'elles étaient peintes ; voir Vinzenz Brinkmann et Ulrike Koch-Brinkmann, *Der prächtige Prinz*, Munich, Biering & Brinkmann, 2003.

⁷¹⁰ « Mais ce jeu inspiré de l'acteur ne fait jamais référence au théâtre. Talma va chercher ses modèles en dehors, dans les sculptures du Louvre ou les historiens romains. » (Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007, p. 111). « Talma jouait Brutus avec une jambe pliée et le bout du pied servant d'appui, comme on voit à certaines statues romaines. » (*Ibid.*, p. 116).

⁷¹¹ Franck Waille, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871) : des interactions dynamiques*, thèse citée, p. 109.

⁷¹² Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 143.

lesquelles Nietzsche, Winckelmann, les tragiques grecs (Euripide, Eschyle, Sophocle), Marc Aurèle, Platon mais aussi les romans contemporains de Pierre Louÿs, qu'il fait passer pour d'authentiques romans grecs.

La référence à l'antique est un cadre pour penser l'origine de l'art et de la civilisation à la Belle Époque. Mais l'originalité d'Isadora Duncan, loin de vouloir renouer avec une « origine » de l'art et tenter de reconstruire une « danse grecque », pose d'abord une démarche de déconstruction : l'Antiquité grecque vient libérer le corps féminin de l'état légal dans lequel le place le ballet romantique, que l'on dit aujourd'hui classique.

Regardez, sous le maillot dansent des muscles déformés ; regardez plus loin encore ; sous les muscles, il y a des os déformés ; c'est un squelette déformé qui est en train de danser devant vous [...]. Le ballet se condamne lui-même en favorisant la déformation du beau corps féminin⁷¹³ !

Le ballet classique fonctionne comme un « contre modèle⁷¹⁴ » non seulement du point de vue de l'image qu'il donne du corps féminin mais aussi et peut-être surtout parce qu'il déforme le corps de la danseuse. Il la contraint à porter un corset, ce qui entraîne la « déformation du squelette⁷¹⁵ », « le déplacement des organes internes et la dégénérescence d'au moins une partie des muscles du corps de la femme⁷¹⁶ ». Quant aux pointes, ces corsets pour les pieds interdisent à la danseuse le rapport au sol. Construire un autre corps dansant et émanciper le corps féminin de son aliénation à une forme qui le déforme sont les objectifs d'Isadora Duncan. Pour cela, elle cherche et trouve autant de « contre modèles ». Elle rappelle avoir « étudié attentivement les œuvres d'art de toutes les époques et de tous les grands artistes ; jamais je n'y ai vu l'image de quelqu'un marchant sur la pointe de ses orteils ou lançant la jambe par-dessus la tête⁷¹⁷ ». C'est là que la référence à l'antiquité grecque s'insère dans son imaginaire, qui procure un véritable « modèle », la représentation d'une corporalité qui puisse servir de référent vers lequel tendre. Émanciper la danse de l'académisme implique d'« entrer en soi-même » : plus de miroirs⁷¹⁸, mais la sensation de la chair. Le lieu de la formation n'est plus ici idéal et imagé comme il a pu l'être chez Angélica Liddell, il s'incarne.

⁷¹³ Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, suivis de *Regards sur Isadora Duncan*, textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 55.

⁷¹⁴ Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, *op. cit.*, p. 157.

⁷¹⁵ Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 56.

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ Isadora Duncan, « La Grande source », in *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 43-4.

⁷¹⁸ Isadora Duncan « bannit les miroirs pour s'affranchir du souci narcissique de l'image et part à la recherche d'élan involontaires qui révéleraient le mouvement de la nature à travers elle ». (Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, *op. cit.*, p. 163.)

Le *topos* se déplace d'un ensemble de représentations culturelles vers le corps de chaque femme à libérer.

3. 2. 2. Construire sa propre fiction

« Entrer en soi-même », c'est ce qu'Isadora Duncan décrit de manière paradigmatique à l'entrée d'un chapitre de ses mémoires, où l'on retrouve l'influence delbartienne.

Je passais des journées et des nuits entières dans l'atelier, à rechercher une danse qui fût, par les mouvements du corps, l'expression divine de l'esprit humain. Pendant des heures, je demeurais debout, immobile, les mains croisées entre mes seins, à la hauteur du plexus solaire. [...] je cherchais, et je finis par découvrir le ressort central de tout mouvement, le foyer de la puissance motrice, l'unité dont naissent toutes les diversités du mouvement, le miroir de vision d'où jaillit la danse, toute créée. C'est de cette découverte que naquit la théorie sur laquelle je fondai mon école. L'École du Ballet enseignait aux élèves que ce ressort se trouvait au centre du dos, à la base de la colonne vertébrale. C'est de cet axe, disent les maîtres de ballet, que partent les libres mouvements des bras, des jambes et du tronc, et le résultat donne l'impression d'une marionnette articulée. Cette méthode produit un mouvement mécanique, artificiel, indigne de l'âme. Je recherchais au contraire la source de l'expression spirituelle d'où s'irradiait par les canaux du corps – alors inondé de vibrante lumière – la force centrifuge qui reflète la vision de l'esprit⁷¹⁹.

Lors de ses expériences « sensationnelles » (qui partent de ses sensations), l'actrice déplace purement et simplement le centre de gravité du corps du bas de la colonne vertébrale au plexus solaire. Dans ce retrait méditatif en elle-même, l'actrice cherche à s'émanciper à la fois des codes académiques exogènes à la réalité anatomique et de la corporéité quotidienne aliénée à la répétitivité pour développer un pur corps d'art. Mais si la gestualité grecque antique, « autrefois le plus noble de tous les arts⁷²⁰ », sert de référent, la danseuse explique que « [r]evenir aux danses des Grecs serait aussi impossible qu'inutile⁷²¹ ». Il s'agit de s'imprégner, à la manière d'une sculpteuse, de ces corps de marbres, comme si, autrement dit, elle « les faisait » elle-même de l'intérieur de son propre corps, et sans que ses mains soient particulièrement mobilisées. Fabriquer une fiction est un travail intérieur, tissulaire, mobilisant tout le corps. Travail invisible que les mots de Rodin peuvent rendre sensible.

Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, je me les représentai comme les saillies des volumes intérieurs. Je m'efforçai de faire sentir dans chaque renflement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau. Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être superficielle, sembla s'épanouir du dedans au dehors comme la vie même... [...]

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 92-93.

⁷²⁰ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 55.

⁷²¹ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 59.

Que votre esprit conçoive toute superficie comme l'extrémité d'un volume qui la pousse par-derrrière. Figurez-vous les formes comme pointées vers vous. Toute vie surgie d'un centre, puis elle germe et s'épanouit du dedans au dehors. De même dans la belle sculpture, on devine toujours une puissante impulsion intérieure. C'est le secret de l'art antique⁷²².

Ce que l'on voit, la forme, n'est que le résultat de « ce qui, de l'intérieur, pousse ». La relation entre le sculpteur et sa matière est proche de ce qui se passe à l'intérieur du ventre d'une femme lorsqu'elle est enceinte : ce qui pousse, à l'intérieur, ce qui grandit est le résultat d'un travail que l'individu femme en tant que tel ne fait pas, mais qui, de fait, a lieu. Ainsi Isadora Duncan fortifie l'imaginaire de son geste du côté de la maternité, et construit le mythe selon lequel elle aurait appris à danser dans le ventre de sa mère, c'est-à-dire qu'elle n'aurait pas appris à danser, mais serait née dansante⁷²³.

Dans la civilisation occidentale et ce depuis l'époque à laquelle ont été sculptées ces statues, le corps féminin est conçu comme une matrice, un « vase » dans lequel l'homme verse sa semence, on l'a vu. Le corps féminin ne « sert » à rien d'autre qu'à « laisser enfler » la semence de l'homme qui, dans le meilleur des cas, donne un petit homme (un garçon). Le geste d'Isadora Duncan est émancipateur dans la mesure où d'une part, il configure une activité à l'acte de la grossesse, d'autre part, en l'affiliant au geste artistique, il fait du corps féminin le lieu même de la danse, c'est-à-dire de l'art, pour la danseuse. Les femmes, à avoir oublié qu'elles sont à l'origine de la vie, ont été écartées de la création, pour Isadora Duncan. Situer l'origine de son geste dans le ventre de sa mère c'est lier origine de l'art et origine de la vie. Cela lui permet de ne pas faire de l'antiquité une fiction « morte » mais essentiellement féconde : non pas espérer un « retour » à l'antique, mais d'y voir le lieu d'une « naissance », au sens d'un développement croissant vers la « danse de l'avenir » qu'Isadora Duncan appelle de ses vœux.

« [C]roire à un Dieu qui saurait bien danser⁷²⁴ », mais un dieu né du ventre d'une femme ; ainsi l'actrice parachève-t-elle l'ambition delartienne de mettre « à nu » la civilisation occidentale, de l'« amoureuxment étudi[er] en tant que sceau de l'être, empreinte de l'Origine ». Donner vie n'est pas antinomique avec le fait d'être créatrice. En faisant de la faculté du corps féminin de donner la vie une fonction sacrée, l'actrice rétablit une forme de justice quant à la possibilité pour les femmes de créer, au même titre que les hommes, et pour

⁷²² Auguste Rodin, *L'Art* [1911], textes réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 2005, p. 41-42 et p. 160.

⁷²³ « Quand on me demande quand j'ai commencé à danser, je réponds : "Dans le sein de ma mère [...]" » (Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit. p. 17.)

⁷²⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra* [1883-1885], Maël Renouard (trad.), Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poches / Petite Bibliothèque », 2002, p. 77.

elle *a fortiori*. Libérer le geste de la « raison strictement humaine » c'est lui redonner sa place dans « la chaîne de la vie ». Reconnaître la capacité des femmes à donner vie n'est pas faire de leur ventre un objet, mais un lieu possible de leur énonciation. De fait, il n'est pas question pour Isadora Duncan, et cela n'est pas ce que l'on voit, de « danser à l'antique » – « Toute sa naïve personne exprime une compréhension très anglo-saxonne de la grâce antique, il faut bien le dire...⁷²⁵ » Elle déplace la fiction de l'antiquité récupérée par l'évanescence mariale⁷²⁶ du côté de la terre et des grands espaces états-uniens, redonnant ainsi au corps féminin sa matérialité non seulement de corps qui donne vie, mais aussi plus largement, ou plus simplement, de corps : qui sert à agir.

3. 3. L'émancipation est une incarnation

Construire une fiction est une manière concurrencer le monde « réel », c'est-à-dire le monde social, c'est une manière de fuir, si l'on en suit la définition qu'en donne Henri Laborit en exergue du livre qui signe son éloge :

Quand il ne peut plus lutter contre le vent et la mer pour poursuivre sa route, il y a deux allures que peut encore prendre un voilier : la cape (le foc bordé à contre et la barre dessous) le soumet à la dérive du vent et de la mer, et la fuite devant la tempête en épaulant la lame sur l'arrière avec un minimum de toile. La fuite reste souvent, loin des côtes, la seule façon de sauver le bateau et son équipage. Elle permet aussi de découvrir des rivages inconnus qui surgiront à l'horizon des calmes retrouvés. Rivages inconnus qu'ignoreront toujours ceux qui ont la chance apparente de pouvoir suivre la route des cargos et des tankers, la route sans imprévu imposée par les compagnies de transport maritime.

Vous connaissez sans doute un voilier nommé « Désir »⁷²⁷.

S'il est vrai qu'une actrice est une femme, elle est prisonnière d'un « corps pour autrui » qui peut ne lui suggérer ni force ni imagination pour fuir. La scène de l'art peut reproduire l'aliénation et soumettre l'actrice à ses présupposés. Pour que la scène de l'art soit créatrice elle doit être l'occasion d'une nouvelle morale. Un corps émancipé (re)présentable à la Belle Époque rencontre un mouvement sociétal qui promeut la vie à l'extérieur, et tend à défendre une nouvelle forme de salubrité morale. Un lieu de fuite est émancipateur à donner ou laisser imaginer d'autres modes de conduite, d'autres rapports au corps, qui peuvent laisser préserver de renverser les catégories esthétiques.

⁷²⁵ Colette, in *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 125.

⁷²⁶ Le culte marial se développe tout particulièrement en Europe au XIX^e siècle. Voir Michela De Giorgio, « La bonne catholique », in *Histoire des femmes en Occident*, t. 4, XIX^e siècle, *op. cit.*, p. 227-228.

⁷²⁷ Henri Laborit, « Avant-propos », *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1976, p. 9.

3. 3. 1. Se former : corps d'art, corps sain

S'engager dans la carrière artistique n'est pas nécessairement assorti du désir de la refonte d'un art – et de créer une fiction pour le soutenir, comme c'est le cas chez Isadora Duncan – mais peut s'incarner dans un mode de vie délivré de la forclusion de la féminité bourgeoise à l'intérieur de son *oikos*.



Figure 8. « Colette et Missy “dislocation d'aristocrates” dans le jardin de la Villa des dunes », Crotoy, 1909. (L'annotation en haut à droite est de la main de Willy)

Pour Colette, si elle participe au renouvellement de l'art mimique avec George Wague, il s'agit avant tout de fuir – au sens où nous venons de le voir – une situation maritale comme disposition socioculturelle des femmes à la soumission. Willy, pour la remercier ou la féliciter de son travail d'écrivain, et grâce au succès des *Claudine*, acquiert une villa, dite des Monts-Boucons, en Franche-Comté (sa propre région natale). Beau lieu de fuite pour Colette qui avait déjà fait installer des agrès dans le grenier de l'appartement conjugal de la rue de Courcelles : arceaux, barres parallèles, espaliers, trapèze. Il s'agit, dans le travail physique, de développer la conscience de son corps mais aussi sa capacité de résistance « loin des côtes ». Patricia Tilburg lie la gymnastique de Colette et l'importance que celle-ci lui accorde à la perspective d'autonomie

qui se profile alors que son couple bat de l'aile :

Colette avait tout à fait conscience de la pénurie financière qui l'attendait une fois qu'elle ne serait plus mariée et elle prit l'habitude de faire de l'exercice, afin de s'endurcir physiquement et moralement en vue de la dangereuse libération à venir⁷²⁸.

Le corps n'est pas là le lieu de l'apparaître, de la séduction, mais précisément le premier support de l'émancipation. Il n'est pas une métaphore mais le lieu même de la fuite. La seule chose sur laquelle l'actrice doit et puisse compter, c'est son corps. C'est lui qui doit pouvoir produire. Loin d'être « pur effort », le travail physique procure à l'actrice du plaisir, et une forme de fierté. C'est parce que ce travail n'est pas caché, qu'il a lieu non seulement au

⁷²⁸ Patricia Tilburg, « Le Corps triomphant, La culture physique et le nu au music-hall, 1900-1914 », *Colette, op. cit.*, p. 99.

« grand air » mais aussi parce qu'il est accompagné par des amis, déjà corps public, corps d'art, qu'il est joyeux.

Colette narre en effet à des amis plus ou moins proches le détail de ses progrès. Au poète Francis Jammes, qu'elle n'a jamais vu, elle se présente en corps et en mouvements, créature circassienne : « Je sais faire la roue, la sirène aux anneaux et me donner des coups de pieds sur la tête en arrière. N'est-ce pas que cela vous plaît⁷²⁹ ? » Au même un peu plus tard, au moment où elle joue dans *Le désir, la chimère et l'amour*, elle est plus concrète : « Si vous voulez, je vous enverrai ma photographie en faune, rapport aux beaux muscles⁷³⁰. » L'actrice assume son corps comme un atout au même titre que ses talents d'écrivaine : elle raconte cette anecdote à Francis Jammes alors qu'elle lui demande de préfacier ses *Dialogues de bêtes*, le premier livre qu'elle publie en son nom. Une femme qui écrit est et a aussi un corps. Il semble que Colette ne cesse de vouloir le rappeler. Dans un entretien que l'actrice donne au journal *Gil Blas* en 1906, Patricia Tilburg relève la manière dont Colette souligne qu'à l'école, à Saint-Sauveur, elle était « calée en composition française et en gymnastique. Oh ! en gymnastique, aujourd'hui encore, j'exécute des roues à faire rougir M. Francis de Croisset ; je fais le trapèze et le tapis...⁷³¹ » Douée en littérature et en gymnastique, l'actrice construit ainsi une vocation d'actrice. Et nouer le corps et la littérature c'est faire apparaître que le corps est une construction littéraire au même titre que les mots émanent d'un corps écrivant.

Il s'agit bel et bien d'une conquête de soi par le travail physique, car si Colette a donné à son époux son talent « en composition française », elle s'approprie celui de la gymnastique, qui lui redonne du cœur à l'écriture – et le courage sans doute de s'adresser à ces « pairs⁷³² » (mais qui, à cette époque, ne le sont pas encore). Colette épouse Gauthier-Villars devient Colette Willy actrice de music-hall et autrice – journaliste, nouvelliste, romancière, etc.

L'émancipation de Colette est relative à la possibilité de présenter un corps de femme musclée, robuste, délivré des représentations. Il n'est « que » lui-même, un corps de femme parmi d'autres. Singularité étayée par le recours à l'histoire personnelle, elle-même légitimée par les notes distribuées par l'école républicaine. Colette est une fille parmi d'autres, formées par la république, et son nouvel « ordre moral ».

3. 3. 2. Le corps moral et lieu du *je*

⁷²⁹ Lettre à Francis Jammes, mi-mai 1904, in *Colette, Lettres à ses pairs*, Paris, Flammarion, 1973, p. 106.

⁷³⁰ Lettre à Francis Jammes, avril (?) 1906, *ibid.*, p. 114.

⁷³¹ Georges-Michel, « Chez Colette », *Gil Blas*, 1^{er} février 1906, cité par Patricia Tilburg, *ibid.*, p. 99.

⁷³² Du titre du recueil de lettres où sont rassemblées celles que Colette adresse à Francis Jammes *Colette, Lettres à ses pairs*, *op. cit.*

La culture physique et le travail avec Georges Wague sont une manière pour Colette de s'émanciper des jugements critiques, dans la mesure où l'actrice rejoint là une morale nouvelle, propre à cette séquence historique, où « le corps change de sens⁷³³ ». D'un côté, la vogue hygiéniste conforte l'ordre moral, effrayant les mœurs quant aux maladies transportées par le « peuple » et les prostituées notamment⁷³⁴. De l'autre, elle encourage une nouvelle attention portée au corps⁷³⁵ et à l'« entretien de soi⁷³⁶ ». Actrice, proche en cela du peuple et du milieu de la prostitution, Colette Willy est aussi une fille de la campagne et désinhibée. Si le corps change de sens, ainsi la morale : cette dernière ne vise pas, chez Colette, la condamnation de formes de vie mais favorise l'essor vers une vie nouvelle.

Lors de ses premières prestations professionnelles, Colette dévoile largement son corps sans porter le maillot couleur chair indispensable jusque-là aux danseuses. Dès *Pan*, en 1906, elle est évaluée à l'aune du « trope de l'actrice-danseuse amoral et lubrique⁷³⁷ » qui habite le music-hall, et divise la critique. Si certains sont choqués par Colette « outrageusement nue sous ses peaux de bêtes », d'autres défendent l'idée selon laquelle la monstration d'un corps nu et beau est moral, conformément au développement de l'hygiénisme⁷³⁸ et de la culture physique à la Belle Époque. Curnonsky, ami de l'actrice, prend explicitement son parti dans un article sur *La Romanichelle*, où il renverse l'association du nu et de l'immoralité :

La suppression du maillot est devenue une des nécessités de la danse et la nudité de deux belles jambes vivantes où les muscles jouent sous l'éclat de la peau apparaît certes plus chaste que l'étalage des abattis⁷³⁹ rembourrés, ouatés et uniformément rasouillards⁷⁴⁰ dont on nous infligea trop longtemps la vision obscène et frelatée⁷⁴¹.

Le terme d'obscène signifie « hors de scène » : est obscène ici ce qui masque, « l'éclat de la peau » ne l'est pas. Face à l'apanage « obscène » dans l'art dramatique, l'actrice présente

⁷³³ Julien Ségol, *Le corps malléable : une révolution symbolique. Transformations sociales et esthétiques du corps en France et en Allemagne de 1900 jusqu'à la fin de l'entre-deux guerres*, thèse en lettres et sciences humaines, histoire et sémiologie du texte et de l'image, dir. Martin Kaltenecker et Inge Baxmann, université Paris Diderot – Paris 7, 2017.

⁷³⁴ Olivier Faure, *Les Français et leur médecine au XIX^e siècle*, Paris, Belin, 1993.

⁷³⁵ Georges Vigarello, *Histoires des pratiques de santé, le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1999.

⁷³⁶ Gérard Seignan, « L'hygiène sociale au XIX^e siècle : une physiologie morale », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°40, 2010, p. 113. Consulté le 23 novembre 2019. DOI : 10.4000/rh19.3996.

⁷³⁷ Patricia Tilburg, « Le Corps triomphant », art. cité, p. 100.

⁷³⁸ Avec la mise en évidence du rôle des microbes et bactéries dans les maladies, le développement du thermalisme. Paris se dote du tout-à-l'égout à partir de 1860, imité par les grands centres urbains, in Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 207.

⁷³⁹ En argot des ateliers de peinture, cela désigne les « bras et jambes d'une personne, par analogie avec les ailes et les pattes d'une volaille ou d'une bête » (Centre national de ressources textuelles et lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/abattis>.)

⁷⁴⁰ Le mot est introuvable dans les dictionnaires, et désigne probablement la volonté de rendre attractifs les abattis...

⁷⁴¹ Curnonsky, « La semaine "Music-Hall" », *Paris qui chante*, 14 octobre 1906.

un « chaste » corps de femme en tant qu'il est construit, résultat de longues heures de travail gymnique et corporel, de répétitions en studio. Apparaît « obscène » ce qui l'est, à savoir l'imagination d'un corps féminin uniformisé en formes et couleurs par le recours aux corsets, rembourrages et collants, et qui aussi bien n'informait pas les actrices du fait que leur travail peut aussi être (ou l'est, en premier lieu) un art du corps dans lequel il ne suffit pas que de paraître (aussi bien, avec telle ou telle « émotion plaquée » sur le visage). Réciproquement, apparaît « chaste » ce qui est artificiel, en tant qu'art, c'est-à-dire construction organique et profonde du corps en mouvement : rien de moins désincarné, et pur geste d'art. Sont ainsi renversées les catégories d'analyse : les jambes de l'actrice ne sont pas belles parce qu'elles sont conformes à une forme prédéterminée mais parce qu'elles sont « vivantes ». L'actrice est jugée non seulement sur son geste mais ici sur la manière dont elle est une forme, c'est-à-dire la manière dont ses « muscles jouent sous l'éclat de la peau » : on la juge en raison de sa vivacité, corps incarné, et ainsi, sous la plume de Curnonsky, corps sain. Il est chaste parce qu'il est sain, et dès lors on peut le voir sans concupiscence : l'actrice « rince » l'œil du spectateur (et non pas l'inverse), elle l'émancipe de ses catégories de jugement.

L'actrice « prouve » sa santé morale par sa belle santé physique, dès lors son corps n'est plus tant le lieu de l'érotisme que celui d'une méditation sur la place du corps dans l'art mais aussi dans la vie. *Le Rire*, à propos de *La Chair*, évoque « ses seins, véritables coupes d'albâtre, [qui] se montraient *fraternellement*⁷⁴² ». On peut être à côté de l'actrice, et non pas seulement devant elle : ses seins sont des « frères ». De l'imagination d'une autre relation de la scène à la salle, non pas sur le mode de la relation érotique, mais de l'amusement fraternel (voire, républicain), à la remise d'une légion d'honneur que son passé d'actrice compromis, il n'est pas impossible que ses « frères-seins » y soient pour quelque chose – sommet de l'objectivité pour une actrice. Fraternité que Colette avait déjà et en tout état de cause noté chez ses camarades.

En effet, et bien que Gérard Seignan souligne les ambivalences libérales du « néo-sensualisme⁷⁴³ », la pratique artistique et la manière dont elle soumet le corps à une discipline sévère, guident l'actrice vers une morale qu'elle peut s'approprier, qu'elle observe tout particulièrement chez les artistes de café-concert :

Ils sont simples et formés par la misère et la discipline ; la régularité d'un entraînement d'adresse ou de force, la nécessité où ils sont de trouver chaque soir

⁷⁴² Snob, *Le Rire*, 7 mars 1908. Nous soulignons.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 117-118.

leurs ressources physiques entières, intactes, les inclinent vers une sorte de probité morale⁷⁴⁴.

Cette « probité morale » est nécessaire pour l'actrice et féconde pour la femme car elle aguerrit physiquement et psychologiquement. Colette s'émancipe de l'imagerie médicale de la femme faible présente tout au long du XIX^e siècle et après⁷⁴⁵. La romancière, journaliste et essayiste André Léo, pseudonyme de Léodile Béra, veuve Champseix, n'hésite pas à écrire que « [d]ans le parti où l'on s'est jeté de différencier l'homme et la femme, jusqu'à en faire deux contraires, on s'est plu à exagérer la faiblesse féminine⁷⁴⁶ », et déplore que les femmes des milieux aisés s'appliquent à ressembler autant que possible à « l'être faible et chétif, pâle et vaporeux » que la médecine et la poésie disent être « la femme », donnant ainsi elles-mêmes une réalité aux préjugés⁷⁴⁷. Par delà le fait de rendre son corps beau et de donner à la morale une chair – et aux critiques à boire et à manger, comme nous le verrons plus tard – l'actrice s'affirme comme subjectivité. Comme le dit Annie dans *La Retraite sentimentale* : « Moi, c'est mon corps qui pense. Il est plus intelligent que mon cerveau⁷⁴⁸. » Dès lors s'affirme sa souveraineté : « Je veux faire ce que je veux. Je veux jouer la pantomime, même la comédie. Je veux danser nue, si le maillot me gêne et humilie ma plastique⁷⁴⁹. » L'art mimique agit au fond comme une structure au sein de laquelle tout est possible, car tout est sensible (le maillot « gêne » et « humilie »). La moralisation du corps se joue dans l'affirmation du corps sensible. C'est parce que Colette a su faire sien son corps qu'il peut être lieu de son art.

Se former pour une actrice s'inscrit dans une pratique du corps pensé comme lieu de fuite. L'émancipation de l'actrice est l'émancipation de la femme : les deux sont fondues dans un même mouvement d'entraînement du corps. Les règles de l'art nécessitent un entraînement physique régulier et une forme d'ascèse qui forgent des principes de conduite en résonance avec les mouvements sociétaux contemporains. Le mouvement d'émancipation requiert de construire une fiction de soi affranchie des supports maternel et marital, qui passe certes par le biais de l'école républicaine mais qui permet à l'actrice de « tenir debout » et fonder en

⁷⁴⁴ Colette, « L'Envers du music-hall », in *Colette, op. cit.*, p. 114-115.

⁷⁴⁵ Barbara Ehrenreich, Deirdre English, *Fragiles ou contagieuses. Le pouvoir médical et le corps des femmes*, [1973] traduit de l'américain par Marie Valera, Paris, Cambourakis, coll. « sorcières », 2016.

⁷⁴⁶ André Léo, *La Femme et les mœurs. Monarchie ou Liberté* (1869), Tusson, éditions du Lérot, 1990, p. 92.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, cité par Alice Primi, « La "question des femmes" au XIX^e siècle », in Michèle Riot-Sarcey (dir.), *De la différence des sexes. Le genre en histoire*, Paris, Bibliothèque historique Larousse, 2010, p. 168.

⁷⁴⁸ Colette, *La Retraite sentimentale*, in *Œuvres, t. 1*, éd. cit., p. 897-898.

⁷⁴⁹ Colette, « Toby-Chien parle », *Les Vrilles de la Vigne, op. cit.*, p. 994.

légitimité son individualité. Réciproquement, elle peut s'énoncer en son nom propre dès qu'elle s'est constitué un passé délivré des tutelles qui président généralement à la destinée d'une femme, et qui brochent sa mémoire à d'autres. Imaginer être maîtresse de sa propre trajectoire est d'une certaine manière « la fin » de la dynamique émancipatrice.

Se former, être formée, sont en effet de drôles d'expression pour une actrice, puisqu'elles font références au fait d'être et de devenir une femme dans une société qui l'infériorise et entrave sa capacité à se projeter dans le monde. Avoir ses règles, c'est devenir une femme, c'est donc devenir un être humain sexué et « subir » son destin biologique, pour reprendre les termes de Simone de Beauvoir. La formation de l'actrice c'est donc le chemin pour parvenir à se former sans être formée par les *a priori* de genre, développer son geste sans nier le fait d'être un corps sexué dans une société qui refuse aux femmes toute réalité, les réduisant à des places, fonctions et rôles d'où elles ne peuvent en définitive que rêver leur vie. Se former c'est se déployer émotionnellement, sensiblement, physiquement, dans un geste qui plaise et qui sied, qui trouve sa puissance dans son histoire personnelle – et se raconter des histoires se transforme de la solitude fantasmatique à la scène, histoires réelles incarnées dans des gestes, des objets, à même de constituer une « armure », « corps d'art » agissant non pas directement « contre » les fictions associées aux corps des femmes, mais indirectement en déployant un geste où il n'est pas attendu. Du Conservatoire à l'imagination de la possibilité de conduire sa destinée et d'inventer son propre geste, la question de l'émancipation durant le temps de la formation de l'actrice se confronte à la saturation de règles comme à l'absence de référents clairs sur lesquels prendre appui, requérant alors de construire les siens propres et de faire jouer les scènes de l'art et de l'apprentissage les unes avec les autres, enfin d'inventer des fictions qui font place à la sexualité, passage nécessaire puisque tributaire dans l'histoire de l'art d'un spectre d'assignations. C'est à partir de l'essentialisation du corps féminin dans des rôles que les actrices non seulement parviennent à une forme d'objectivité – la possibilité de poser un regard « fraternel » sur un corps de femme, *a fortiori* sur ses seins, étant une sorte d'horizon émancipé et émancipateur sans doute – mais encore et surtout, passant par cet espoir herméneutique de « neutralité » du corps des femmes, de développer un geste singulier, qui « signe » la présence de l'actrice en personne.

Parcourir les enjeux de l'émancipation dans le cadre du moment de la formation de l'actrice conduit à l'affirmation d'une subjectivité. On peut s'interroger : qu'est-ce que dire *je*, prendre la parole en première personne dans le contexte plus large d'une histoire qui se

caractérise par la négativité⁷⁵⁰ ? Que doit la subjectivité à l'histoire particulière du sexe féminin ? Et, dans une société qui valorise l'entrepreneuriat de soi, quels sont les paradoxes de l'émancipation de l'actrice ?

III. (Se) mettre en scène ; motifs et figures de l'autorité de l'actrice

Mettre en scène peut être émancipateur dans la mesure où cela offre la possibilité à l'actrice d'objectiver sa position de subalterne sur la scène de l'art – de se confronter au geste masculin du metteur en scène – et ainsi d'entrer dans l'histoire⁷⁵¹. Formées comme actrices, Sarah Bernhardt, Yvette Guilbert, Isadora Duncan, Colette, Zouc, Angélica Liddell mais aussi, d'une certaine manière, Sappho, ont une expérience de la scène qui les conduit à se défaire du statut d'objet que ce métier pouvait impliquer à chaque séquence historique. Pouvoir choisir les textes, les musiques, les partenaires requiert en outre de regarder ces choix et la manière dont ils positionnent l'actrice dans le monde artistique contemporain. S'enchâssent ainsi deux réseaux de signes, un premier associé à l'histoire du sexe de l'actrice, étant donné que celle-ci est prise dans les temporalités de l'histoire longue et de l'histoire personnelle, un second associé aux fictions mises en scène et aux esthétiques auxquelles on peut affilier les textes et les œuvres scéniques. Se mettre en scène, à la forme réflexive, permet de considérer la manière dont les actrices prennent en charge l'histoire de leur genre, à chaque séquence historique, et la configure de manière originale dans des fictions où, sous divers masques, elles prennent la parole. Quelles sont les traditions formelles et d'interprétation avec lesquelles elles dialoguent, comment leur énonciation configure-t-elle de manière originale, ou pas, l'altérité qu'elles représentent et qu'elles ont à représenter dans le spectacle ? Nous chercherons ces motifs à travers la généalogie d'une forme aujourd'hui nommée « Seule en scène », afin de voir de quoi concrètement elle procède, quels y sont les jeux du *je*. Nous pourrions observer comment, de regardée par le pouvoir, l'actrice renverse le regard : l'angle de la soumission et de la domination devient opérant pour configurer des personnages, et en présenter des perspectives d'émancipation.

⁷⁵⁰ Nous renvoyons à la phrase de Simone de Beauvoir citée plus haut (p. 36) : « Le drame de la femme c'est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l'essentiel et les exigences d'une situation qui la constitue comme inessentielle. » (Simone de Beauvoir, « Introduction », *Le deuxième sexe*, t. 1, *op. cit.*, p. 34.)

⁷⁵¹ « Continuer l'histoire, sortir de l'immobilité, décider que le mouvement est possible, telle serait la décision de celles qui choisissent leur désir, leur singularité. » (Geneviève Fraisse, *La Suite de l'histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2019, p. 43.)

1. Se mettre en scène à travers l'histoire des formes de « Seule en scène »

Il est tentant d'écrire qu'il est bien compréhensible pour une actrice, consciente des rôles, places et fonctions dévolues aux femmes dans la société – niées dans leur existence civique et politique jusqu'en 1945 en France, par exemple – de souhaiter occuper seule la scène de l'art : servir à la fois de contre-modèle sociétal, de modèle d'émancipation, d'exemple de femme puissante⁷⁵². Il apparaît qu'à travers le geste de mettre en scène, les actrices non seulement ne cherchent pas à masquer le fait que derrière une mise en scène, il y a un regard, une personne, un collectif qui configure une manière de voir le monde. Inversement, la forme dite aujourd'hui « Seule en scène », que l'on peut faire ici remonter au *melos* archaïque et au récital, permet de considérer que mettre en scène, c'est dire *je* via la fiction de l'altérité, que celle-ci soit représentée par un personnage, ou plusieurs, qu'elle soit incarnée par une ou de multiples voix, conjuguée pour ce premier temps aux places des femmes dans les mondes grec archaïque et parisien de la Belle Époque.

1. 1. Une pragmatique poétique à visée émancipatrice

Comme l'énonce Geneviève Fraisse, « [l']image de Sappho sature l'espace à la fin de l'Ancien Régime et perdure jusqu'au milieu du XX^e siècle. Elle est comme un nœud d'identités qui la constitue en référence unique, incontournable⁷⁵³ ». À être considérée des points de vue anthropologique et esthétique on peut pourtant tenter de ressaisir son geste et son existence dans un contexte patriarcal qui fonctionne par analogie avec le nôtre. La structure particulière au *melos*, cette forme poétique non imitative – et pour cette raison non prise en charge par Aristote dans la *Poétique*⁷⁵⁴ –, largement usitée en Grèce archaïque dans les cités en cours de mutation⁷⁵⁵ et par Sappho pour ce qui nous intéresse, n'est pas à concevoir comme l'épanchement lyrique d'une singularité, ce qui correspond à une lecture

⁷⁵² « Il est sûr que la sécularisation, porte ouverte à la liberté, s'accompagne de peur ; non plus la peur de la confusion ou de l'inversion des sexes mais la peur de la puissance féminine ». (Geneviève Fraisse, *La Suite de l'histoire*, op. cit., p. 26.)

⁷⁵³ Geneviève Fraisse, *La Suite de l'histoire*, op. cit., p. 32.

⁷⁵⁴ « [L]'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations. » (Aristote, *Poétique*, 1447a, traduit du grec ancien par J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1996, p. 77).

⁷⁵⁵ « ... des poèmes qui ne sont pas essentiellement narratifs, des poèmes qui s'offrent à nous, du point de vue énonciatif, comme des actes de parole chantée [qui] n'ont pas leur place dans la réflexion d'Aristote sur les arts mimétiques. » (Claude Calame, « La poésie de Sappho aux prises avec le genre : polyphonie, pragmatique et rituel (à propos du fr. 58b), *Eugesta*, n°2, 2012, p. 1. Consulté le 12 février 2018. https://eugesta-revue.univ-lille3.fr/pdf/2012/Calame-2_2012.pdf).

romantique (XIX^e siècle). Les vers de Sappho la mettent en scène sous le masque d'un *je* poétique, repris en chœur par les jeunes filles dont ils servent l'initiation, que cela soit elle ou pas qui chante ou dirige effectivement le chœur. Son *je* est choral.

Certes, l'époque grecque archaïque nous est très mal connue, en particulier quant à la situation réelle des femmes. Pour la période grecque antique, c'est-à-dire à partir du V^e siècle avant notre ère, et qui plus est à Athènes, qui « regorge de comportements et de discours misogynes⁷⁵⁶ », Pauline Schmitt Pantel avance que « [s]i le statut divin l'emporte sur le statut de femme dans la figure de la déesse du polythéisme antique [...], à l'inverse jamais les limites tracées par la condition féminine ne s'estompent dans les gestes culturels auxquels les femmes grecques et romaines ont accès⁷⁵⁷ ». C'est dire que le genre des femmes dans la culture gréco-latine ne se dissout pas dans leurs gestes : elles servent ces cultes parce qu'elles sont des femmes, et réciproquement. En outre, seules les jeunes filles issues de l'aristocratie pouvaient servir les rites religieux auxquels les femmes prenaient part. Les *parthenoi* sont socialisées à travers un certain nombre de rituels en vue d'être les épouses et mères des futurs citoyens.

Cette dernière caractéristique est attestée à Lesbos, quelque deux siècles auparavant, où il y a lieu de penser que la situation juridique des femmes ne différait qu'en terme de degré par rapport à celle des Athéniennes. Restriction qui, comme le rappelle Louise Bruit Zaidman, « n'annule pourtant pas la signification "civique" de l'intégration au culte des *parthenoi*⁷⁵⁸ ». Sappho est chorège à Mytilène sur l'île de Lesbos, et derrière cette fonction il y avait des missions sacrées et civiques. Elle doit célébrer ce qui est associé au féminin par la cité. Cette fonction est représentative, et c'est à ce titre que la poétesse grecque peut nous intéresser.

Employer à son sujet l'expression « metteuse en scène » est un abus de langage, mais cela permet de mettre en évidence le fait que sa fonction d'ordre institutionnel dans la cité est aussi poétique. Elle doit, par le chant et la danse culturelles, conduire les jeunes filles issues de l'aristocratie, milieu dont la poétesse provient également, à une maturité civique et affective en vue du mariage. Cette fonction initie rituellement des jeunes filles « bien nées », mais sa dimension représentative lui permet de toucher l'ensemble de la collectivité. Elle déploierait

⁷⁵⁶ Aurélie Damet, « La domination masculine dans l'Athènes classique et sa remise en cause dans les crises intrafamiliales », *Siècles*, n°35-36, 2012. Consulté le 01 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/siecles/1503>.

⁷⁵⁷ Pauline Schmitt Pantel, « 6^e texte de liaison », *Histoire des femmes en Occident, t. 1. L'Antiquité, op. cit.*, p. 439.

⁷⁵⁸ Louise Bruit Zaidman, « Les filles de Pandore. Femmes et rituels dans les cités grecques », in *Histoire des femmes en Occident, t. 1., op. cit.*, p. 445.

« une sorte de parcours idéal⁷⁵⁹ », paradigmatique. Ainsi, la structure en *je* des vers méliques retrouvés signés du nom de Sappho doit être distinguée de l'individu auteur à laquelle une lecture romantique l'astreint. Ces vers sont à concevoir dans le cadre d'une activité rituelle, donc performative. Pour le dire avec les mots de Claude Calame :

Loin de permettre au poète d'exprimer ses « sentiments intimes » comme le prévoit l'acception traditionnelle du concept de « poésie lyrique », les poèmes grecs appartenant au grand genre du *melos* présentent des formes énonciatives qui impliquent d'abord la dimension pragmatique de compositions destinées à des exécutions musicales, chantées et dansées. Dans les poèmes méliques de l'époque préclassique, les nombreuses formes du *je*, du *hic et nunc* renvoient, de manière autoréférentielle, à une poétique raffinée, à l'acte de chant qui insère ces compositions dans des célébrations rituelles et culturelles singulières, d'ordre institutionnel⁷⁶⁰.

Dans le poème intitulé « Comme la princesse Anactoria est belle ce soir ! », il est question des liens puissants qui lient les jeunes filles à la chorège. Ouvert sur un appel à Atthis, que la notice biographique de Sappho dans la *Souda*⁷⁶¹ présente comme l'une des trois « chères compagnes » de l'autrice, le poème célèbre et manifeste l'absence d'une autre jeune fille par le chant, Anactoria, qui a quitté la *moisopolon oikia*, « maison consacrée aux muses » dirigée par Sappho, pour se marier et partir vivre à Sardes. C'est vraisemblablement au tour d'Atthis de partir. On trouve dans ce chant l'évocation de pratiques rituelles partagées : la nostalgie du groupe féminin, l'évocation et l'appel à Aphrodite, la mention de la virginité.

[Ô mon Atthis, dans la lointaine] Sardes [est partie
Anactoria, qui fut aimée de nous. Mais] sa pensée souvent ici revient,

Comme jadis [quand nous vi]ions [ensemble et
qu'elle] t'[adorait] ainsi qu'une déesse apparue
ici-bas, et ton chant plus que tout la charmait.

Maintenant parmi les femmes lydiennes elle resplendit
comme, une fois le soleil
couché, la lune aux doigts de rose

éclipsant tous les astres. Sa lumière se ver-

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ Claude Calame, « La poésie mélique entre genres rituels et institutions civiques », publication de Jean-Louis Jeannelle sur *Fabula, la recherche en littérature*, 27 octobre 2004. Consulté le 3 octobre 2019. https://www.fabula.org/actualites/la-poesie-melique-entre-genres-rituels-et-institutions-civiques_9310.php.

⁷⁶¹ Encyclopédie grecque de la fin du 9e siècle, notice 107 et 108. Papyrus d'Oxyrhynque n° 1800, (fr)1, in *The Oxyrhynchus Papyri*, Bernard P. Grenfeld et Arthur S. Hunt, vol. 15, 1922, p. 136-150. Consulté le 3 août 2019. <https://archive.org/stream/oxyrhynchuspapyr15gren#page/136/mode/2up>.

se sur la mer salée,
sur les prés aussi aux maintes fleurs.

La rosée alors en gouttes de beauté est éparse,
s'épanouissent alors les roses et le délicat cerfeuil
et le mélilot parfumé.

Mais elle, en mainte errance, de la douce
Atthis elle se souvient, dans le désir,
son tendre cœur pour [ton] d[es]t[tin], oui, se consume.

D'aller là-bas [vers elle d'un cri aigu elle] nou[s le clame] et cet appel
Inconnu et se[cret], la nui[t] nombreuse
le redit [par-delà] les mers .. entre nous ..

Difficilement face aux déesses en nos
corps nous égalons leur aimable
beauté .. Adonidien ..

et Aphrodite

nous versait le nectar depuis
.. sa coupe d'or ..
.. de ses mains Peithô

.. au sanctuaire de Géraïstos
.. aimées ..
.. de personne ..

.. plus [tard] je viendrai ..

[...]

ai-je encore ardemment le désir d'être vierge⁷⁶² ?

⁷⁶² Sappho, fr. 96 et 107 Voigt, traduction d'Yves Battistini, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005, p. 63-65.

Ce poème très fragmentaire met en scène une voix poétique qui s'adresse à deux jeunes filles, l'une ici « Oh mon Atthis », l'autre là-bas, « dans la lointaine] Sardes ». Le poème s'ouvre sur un appel à Atthis pour déplorer le départ d'Anactoria en Lydie, qui fut aimée de « nous », c'est-à-dire d'Atthis et de la voix poétique, à laquelle s'identifient les jeunes filles qui participent au chant et reprennent en chœur les vers. L'ensemble des jeunes filles accompagne Atthis, à qui s'adresse le poème, vers l'hyménée. La poésie mélique sert l'initiation rituelle et forme les jeunes filles à leur destin de femmes, mères et épouses. Sappho, tout en conduisant des jeunes filles vers le statut d'épouse et de mère célèbre un monde presque uniment peuplé de figures féminines – il n'est guère qu'une référence au culte d'Adonis, amant d'Aphrodite associé à la rose et au myrte, et au sanctuaire du cyclope Géraïstos, à la mémoire des quatre jeunes filles qui y furent sacrifiées⁷⁶³.

Les vers méliques de Sappho visent à asseoir l'horizon de la féminité en Grèce archaïque et certainement aujourd'hui encore – cela serait un trait commun aux sociétés patriarcales – attachée à l'amour et au désir. Mais, loin de configurer un horizon abstrait, le *melos* fait jouer les niveaux du rite initiatique – il s'agit pour une jeune fille de quitter la thiasse (l'école de Sappho) pour aller se marier –, et de la fiction personnelle propre à l'histoire de Sappho. Les deux sont emboîtés afin de répondre à la fonction politique de la chorège dans la cité. On voit bien que la structure en *je*, telle qu'elle est associée aux femmes dans l'histoire est inscrite dans un champ anthropologique plus large qui configure la féminité par le *je* déterminé par certaines qualités. Il faut dès lors considérer de plus près la réalité de ces formes « solo », telles qu'elles marquent la modernité, car y est lié le reproche fait aux femmes de ne parler qu'en leur nom, incapables d'accéder dans leur geste à l'universalité. On peut considérer d'une part ce qui peut seul s'énoncer en *je* – les attermoissements du désir, la solitude – et d'autre part dans quels réseaux, à travers quels formats et à l'aide de quelles techniques ce *je* est configuré.

1. 2. Occuper seule la scène

Du *melos* à la forme « solo », telle qu'elle s'incarne dans le récital, les actrices prennent la parole en prenant le risque d'être identifiées à ce qu'elles disent ou ce qu'elles transmettent dans leur œuvre⁷⁶⁴. Il n'y a rien d'évident, à la Belle Époque, pour une actrice de se mettre seule en scène. La forme du récital l'exige dans une certaine mesure, ce qui la situe dans une

⁷⁶³ Apollodore de Pergame, *La Bibliothèque d'Apollodore*, traduction de Jean-Claude Carrière, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, p. 118.

⁷⁶⁴ Geneviève Fraisse, *La suite de l'histoire*, op. cit., p. 34.

filiation musicale évidente avec le *melos* grec archaïque. S'il y a quelques monologues de personnages féminins dans le répertoire dans lesquels une actrice éprouve une responsabilité poétique majeure, s'il y a des solos féminins dans le ballet romantique comme il y a des monologues dans la tragédie, ils prennent place dans une dramaturgie préétablie⁷⁶⁵ où la question de l'autorité pour l'actrice ne se pose pas⁷⁶⁶. La musique et l'énonciation flagrante en *je* permettent de lier par delà les époques et les disciplines le *melos* et le « solo », cette « figure singulière de la modernité⁷⁶⁷. En revanche, le solo est rarement, voire n'est pas un spectacle à soi tout seul : s'il permet à une actrice de s'illustrer, c'est dans un dialogue fécond avec les autres artistes, musiciens mais aussi scénographes et éclairagistes.

1.2.1. Le récital

Le récital est une forme ancienne de « solo », dont le terme, si l'on en suit le dictionnaire de l'Académie française, apparaît au XIX^e siècle. Arthur Pougin en donne une définition essentiellement musicale, ce qui permet de faire apparaître clairement un lien avec le *melos* archaïque, et situe outre-Manche sa provenance :

C'est le nom qu'on donne, en Angleterre, certains concerts, certaines séances musicales, dont un seul virtuose fait les frais sur un seul et même instrument. C'est pourquoi le récital prend le nom de l'instrument unique qui doit y être entendu. On dit ainsi un récital d'orgue, un récital de piano, etc. Depuis quelques années ce mot tend, quoique timidement, à s'acclimater chez nous⁷⁶⁸.

Du *melos* au « solo » opérateur de la modernité en danse, les actrices prennent en charge cette forme en *je* où il s'agit de s'illustrer par la virtuosité, ce qui nous engage à faire un pas dans l'histoire de l'opéra où prend forme la « diva ».

Dans la hiérarchie des artistes scéniques, les cantatrices sont au sommet, qui manifestent sensiblement leur art par l'extrême visibilité de leur performance et la codification de l'opéra, par opposition aux actrices et plus encore aux danseuses. La deuxième moitié du XIX^e siècle voit le déclin de leur règne exclusif, au moment où les actrices, puis les danseuses tendent à prendre le devant de la scène.

[L]a liberté et la créativité dont elles [les cantatrices] jouissaient lors des précédentes décennies et siècles ont été remplacées par une production opératique plus modeste,

⁷⁶⁵ Nous verrons dans le chapitre 2 en quoi cette dramaturgie est historiquement « masculine » du fait des présupposés que l'on peut y remarquer.

⁷⁶⁶ La question de l'autorité du geste de l'interprète sera analysée plus précisément dans le chapitre 4.

⁷⁶⁷ Claire Rousier (dir.) *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*, op. cit.

⁷⁶⁸ Arthur Pougin, « Récital », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1885, p. 639.

ou « moderne », on se concentre sur les compositeurs et le « travail » opératique comme abstraction⁷⁶⁹.

Au moment où s'élargit la sacralité des figures féminines à d'autres scènes via la figure de la diva⁷⁷⁰, la primauté de l'art opératique tend à s'estomper et la forme du récital à muter, en concomitance avec le développement des techniques, modes de production, et évolutions esthétiques. Comme Karen Henson le montre, le rôle des chanteurs – et pour ce qui nous concerne, des chanteuses – d'opéra change dans l'économie spectaculaire. Si, à première vue, leur co-autorité admise dans l'écriture des pièces et notamment des arias plus ou moins ajoutées pour et par eux est suspendue dans la mesure où l'écriture opératique se transforme, leur liberté se déplace, en relation avec l'évolution dans leur manière de chanter et de s'emparer de la scène, et sous l'influence des compositeurs. « C'est une génération [à partir de 1850] qui, pour employer les mots de Verdi, se spécialise dans le “non chant”⁷⁷¹ », tend à rendre sensible la présence physique de l'interprète via l'engagement du corps dans l'espace, l'expressivité du jeu, les dimensions « extra vocales⁷⁷² » de leur présence scénique.

L'évolution globale des arts scéniques vers l'inclusion de l'interprète dans le décor, les mouvements d'ensemble, vers davantage de réalisme dans les comportements scéniques⁷⁷³, modifie la place et la fonction du récital dans l'économie spectaculaire. Forme ceinte à la personne (et la personnalité) de l'interprète, qui fait reposer son interprétation sur ses qualités vocales et gestuelles plutôt que sur des déplacements physiques et mouvements d'humeur manifestes, elle s'accommode des nouveaux visages de la diva et des modes de production attendants⁷⁷⁴. En outre, l'évolution sémantique du terme au cours du XIX^e siècle nous apprend que si Stéphane Mallarmé l'utilise en son acception classique au sujet de l'Exposition

⁷⁶⁹ Karen Henson, *Opera Acts. Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Opera », 2015, p. 2. Nous traduisons. (« [T]he freedoms and creativity they enjoyed in earlier decades and centuries having been replaced by a more familiar, even “modern” model of operatic production, one centered on the composer and the abstract operatic “work”. »)

⁷⁷⁰ Karen Henson, *Technology and the Diva. Sopranos, Opera and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Opera », 2016, p. 12.

⁷⁷¹ Karen Henson, *Opera Acts, op. cit.*, p. 4. Nous traduisons. (« They were a generation who, in Verdi's words, specialized in “not singing” ») Verdi, connu pour être un « homme de théâtre » dans l'Opéra, donnait une grande importance à la répétition, au jeu dans l'espace et notamment aux parties « non chantées ». Cf *Ibid.*, p. 5-6.

⁷⁷² « Most generally, singers in this period began to look with increasing regularity beyond the stage, to what I will be calling the “extra vocal”. They became interested in others arts: painting, costuming, spoken theater. » *Ibid.*, p. 10. Karen Henson s'appuie à ce titre sur la récurrence du terme « physiognomonie » pour qualifier les performances des interprètes dans les critiques françaises.

⁷⁷³ « Physically and histrionically, the goal seems to have been not simply to be aware of certain basic actorly maneuvers, but to engage in a thoroughgoing way with acting and the expressive potential of the body. The point of reference now, thought, was no longer the large, relatively conventional gestures of Romantic acting, but new “realist” and even “naturalist” approaches to acting. » (*Ibid.*)

⁷⁷⁴ Karen Henson, *Technology and the Diva, op. cit.*, p. 18-19.

internationale de Londres en 1872⁷⁷⁵, le récital se mâtime d'anglicisme, renvoyant au récit, à la narration (de *recite*, issu du français réciter). Son emploi en ce sens est attesté depuis le début du XIX^e siècle

à propos d'une exécution musicale par un seul artiste, spécialement en 1840 pour les auditions de Franz Liszt et par extension au XX^e siècle pour toute audition musicale à plusieurs exécutants ou avec des œuvres de différents compositeurs⁷⁷⁶.

La mutation du terme dans le domaine théâtral nous permet de comprendre que les actrices, qui pouvaient se reposer sur ce dispositif pour arrondir leurs appointements, ont désormais à charge la création de dispositifs spectaculaires en tant que tels. Le développement du « solo » en danse sur les grandes scènes théâtrales et opératiques du monde, s'inscrit dans cette dynamique, comme en témoignent les gestes pionniers de Loïe Fuller et d'Isadora Duncan.

Quant au solo, la danseuse américaine Loïe Fuller prend là figure d'initiatrice, qui fait découvrir la fameuse *Danse Serpentine* au public parisien en 1896 aux *Folies Bergère*, inspirée des *skirt dance*⁷⁷⁷ anglosaxonnes. *La Danse Serpentine*, qui avait rendu célèbre Loïe Fuller à New York en 1892, n'avait d'abord pas été retenue par Pedro Gailhard, le directeur de l'Opéra de Paris lorsqu'elle lui fit une première proposition cette même année. La forme apparaissait trop audacieuse et trop simple : une danseuse seule en scène, cela ne semblait pas suffire à satisfaire la gourmandise du public français. Mais c'est aussi l'usage limité de la musique par rapport à celui de la lumière – Loïe Fuller dépose un total de dix brevets et copyright principalement reliés à des dispositifs d'éclairages et des accessoires lumineux comme les sels phosphorescents qu'elle fabrique elle-même et applique sur ses costumes – qui ne pouvait convenir à l'Opéra de Paris. Loïe Fuller articule les formats du music-hall, du récital et de la performance, faisant visiblement et explicitement usage des nouvelles techniques, tandis qu'Isadora Duncan qui nomme ses danses du nom des morceaux de musique choisis, se situe dans la tradition classique où la danse est placée sous la dépendance totale de la musique.

⁷⁷⁵ Mallarmé l'utilise dans *L'Illustration* du 20 juillet 1872. In « Récital », Centre National de Ressources Textuelles en ligne, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/r%C3%A9cital>. Voir aussi Pascal Durand, « Entre art et fabrique. Mallarmé à l'Exposition Internationale de Londres 58171-1872 », *Art&Fact*, n°13, 1994, p. 96-109. Consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://hdl.handle.net/2268/27999>.

⁷⁷⁶ « Récital », Centre National de Ressources Textuelles en ligne, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/r%C3%A9cital>.

⁷⁷⁷ « Numéro en solo dansé par une femme, la skirt dance (danse de jupe) fait son apparition dans les théâtres de music-hall britanniques autour de 1875. C'est le chorégraphe anglais John d'Auban qui conçoit le principe de ce genre de solo, mais c'est à la ballerine Kate Vaughan que vient l'idée d'abandonner le tutu, trop rigide, pour le remplacer par une longue jupe flottante, dont le mouvement fait partie intégrante de cette danse. Le terme même de skirt dance quant à lui est inventé par les critiques dans le sillage des premières représentations, au Gaiety Théâtre de Londres, de la danseuse anglaise ainsi costumée. » (Centre National de la Danse, Médiathèque, « Skirt Dance ». Consulté le 13 septembre 2019. <http://mediatheque.cnd.fr/?Skirt-dance>.)

1.2.2. Une danseuse musicienne

Les spectacles d'Isadora Duncan durent généralement une heure et se présentent comme une succession d'une vingtaine de soli. À cela il faut ajouter les rappels du public, qui peuvent durer également près d'une heure⁷⁷⁸. Le programme d'un spectacle se présente explicitement comme un récital de musique⁷⁷⁹, où la danseuse prend la place de la cantatrice et de la musicienne à la fois.

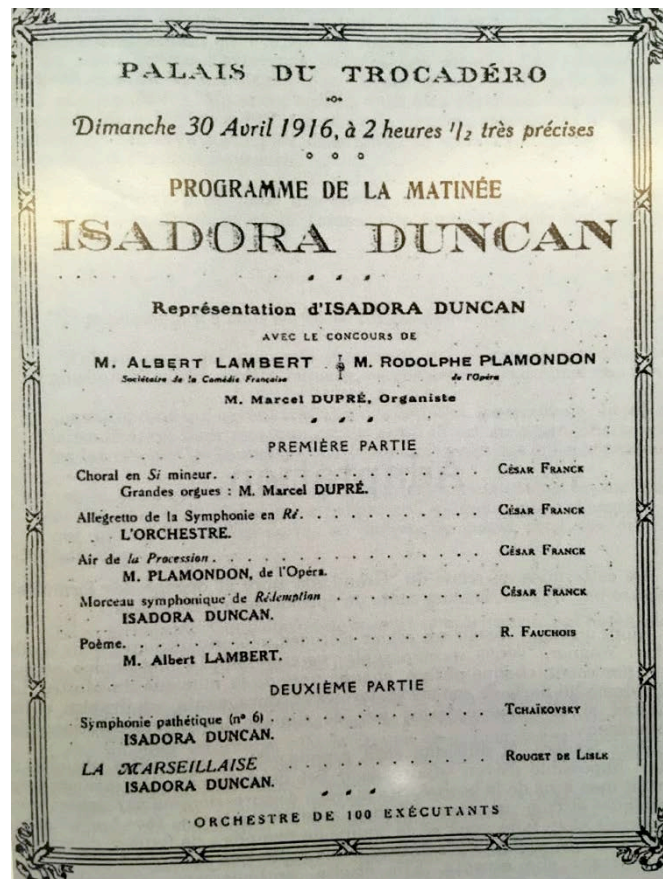


Figure 9. « Programme de représentation d'Isadora Duncan au Palais du Trocadéro », le 30 avril 1916.

Les danses ne portent pas de nom – *Papillon*, *Ballspiel*, ou *La Mère*, sont donnés *a posteriori* par ses élèves – elles sont identifiées au morceau de musique sur lequel elles ont été exécutées. Parmi elles quelques danses reprennent le titre des œuvres musicales, comme l'*Ave Maria* de Schubert, *La Marseillaise* de Rouget de Lisle, *La marche funèbre* de Chopin,

⁷⁷⁸ Fernand Divoire raconte un épisode au théâtre de la Gaîté à Paris en 1909 où Isadora Duncan est encore sur scène alors que les musiciens sont partis et que depuis une heure le public est là « à acclamer et à vouloir encore la voir » (« Je vais vous danser la philosophie de ma vie », *Isadora Duncan, fille de Prométhée*, prose de Fernand Divoire décorées par Bourdelle et édités par les Muses Françaises, Paris, 1919, in Laetitia Doat, *Voir une danse*, thèse citée, p. 202.)

⁷⁷⁹ Laetitia Doat mentionne dans sa thèse le fait que ces récitals figurent dans *Le Guide du concert*, où ne sont répertoriés que des représentations musicales, aucun ballet. (Laetitia Doat, *Voir une danse*, thèse citée, p. 204.)

Iphigénie et Orphée et Eurydice de Gluck. La musique tient un rôle central dans l'interprétation, et l'actrice requiert à chaque fois les meilleurs interprètes.

Je veux aussi des paravents très hauts, derrière moi, un plancher qui recouvre l'orchestre. [...] je veux les Concerts Colonne et Lamoureux... je veux mon chef d'Orchestre [...], je veux des ministres⁷⁸⁰!

Le ton affirmatif donne idée de la revendication d'autorité d'Isadora Duncan qui préside à la mise en scène du spectacle. Ses indications sont essentiellement scénographiques et musicales. « Isadora Duncan ne crée pas de chorégraphies ; elle met en corps un poème, une musique⁷⁸¹ », écrit Laetitia Doat. C'est dire qu'elle s'approprie complètement l'œuvre musicale et se place sur un pied d'égalité avec le compositeur. En requérant d'être entourée des « meilleurs » et de « [s]on chef d'orchestre », l'actrice semble les placer sous sa direction, mais vouloir des ministres, c'est vouloir présider et présider, c'est savoir bien s'entourer. Elle conçoit ses représentations comme un « numéro de concert », dans la filiation des récitals que pouvaient donner les cantatrices et les acteurs au XIX^e siècle. C'est elle que l'on vient voir, en même temps que l'on vient écouter de la (grande) musique.

Lorsque la direction de l'Opéra de Paris refuse qu'elle danse sur la *Bacchanale de Tannhauser* de Wagner, Isadora Duncan fait paraître une lettre dans un journal parisien dans laquelle elle se justifie en se départant de la figure auctoriale :

J'en étais très étonnée [de ce refus], car il ne s'agissait pas de représenter le ballet de *Tannhauser*. Ce devait être une interprétation toute personnelle. Je n'aurais pas été entourée de danseuses, il n'y aurait eu ni les costumes, ni les décors de l'œuvre. Ç'aurait été, en somme, un numéro de concert [...] ⁷⁸².

Suite à cette prise de position très claire quant à une interprétation singulière de l'œuvre wagnérienne, la direction de l'Opéra revient sur sa décision, et accorde son autorisation : l'actrice se place comme interprète, instrument de plus vibrant sur la partition musicale qu'elle a fait sienne. La grande tradition du récital musical octroie la possibilité à Isadora Duncan de s'illustrer sur les scènes de l'institution la plus haute dans la hiérarchie des arts scéniques. Les directeurs de salle peuvent compter sur un public amateur de musique classique avant tout.

1.2.3 Une femme-orchestre

⁷⁸⁰ Georges-Michel, Michel, *Un demi-siècle de gloires théâtrales*, Paris, Éditions André Bonne, 1950, p. 163-168.

⁷⁸¹ Laetitia Doat, *Voir une danse*, thèse citée, p. 203.

⁷⁸² Sans titre, sans auteur, 28 novembre 1911, in Isadora Duncan, articles biographiques, 1903-1958, I, p. 18, BNF département arts du spectacle, site Richelieu, côte : RO 21 106 ; cité par Laetitia Doat, *Voir une danse*, thèse citée, p. 203.

Si l'actrice s'émancipe de l'autorité du compositeur et de l'art qu'elle souhaite rénover – la danse – en passant par le format du récital, en vidant la scène de tout élément de décor, elle centre le spectacle sur sa performance. La musique, la scénographie, la lumière sont orchestrées de manière à créer une apparition au service de l'autorité de la danseuse.

À partir de 1909 pour la consécration parisienne, les spectacles soli d'Isadora Duncan sont recherchés par les programmeurs. La reconnaissance est à ce moment-là attelée à son nom, et à sa danse. Au début de l'année 1909, entre la fin du mois de janvier à la fin de celui de février, Isadora Duncan est invitée par Lugné-Poe, directeur du Théâtre de l'Œuvre. Elle y présente son école avec des *Danses antiques* accompagnées de l'orchestre Colonne⁷⁸³, et pour la première fois *Iphigénie en Aulide* de Gluck, accompagnée de l'orchestre des concerts Lamoureux, sous la direction artistique de Lugné-Poe. Elle y joue de nouveau en mai et juin, sur des musiques de Beethoven et Chopin, toujours avec l'orchestre d'Édouard Colonne. C'est de cette série de représentations au succès colossal que le sculpteur Antoine Bourdelle tire ses fameux croquis, et de là que s'élabore le mythe.

La construction du lieu scénique, tout d'abord, pour lequel nous avons des indices grâce aux croquis qu'en firent Antoine Bourdelle, André de Segonzac, Jules Grandjouan, Auguste Rodin, se démarque par une extrême sobriété. Les trois murs de la scène sont tendus de rideaux de velours sombre, souvent bleu gris, et, hormis le piano qui l'accompagne parfois, il n'y a pas d'autre élément de décor.

⁷⁸³ Créé en 1873 par Édouard Colonne, c'est un orchestre de professionnels organisé en Société de Coopération de Production (SCOP) qui rassemble une centaine de musiciens recrutés sur concours. Les Concerts Colonne se consacrent à défendre la musique contemporaine et mettent en avant les jeunes compositeurs comme Saint-Saëns, Massenet, Fauré, d'Indy, Charpentier, Debussy, Dukas, Ravel, Wagner ou Strauss. Les compositeurs comme Mahler, Tchaïkovski, Debussy, Grieg, Strauss ou Prokofiev viennent y diriger leurs propres œuvres.



Figure 10. « Isadora, entrée en scène, croquis de Jules Grandjouan », 1937, Pastel, collection particulière.

Figure 11. « Isadora Duncan dans son hôtel de Bellevue à Meudon, photographie d'Albert Harlingue » entre 1913-1914, épreuve argentique, Parisienne de photographie collections Roger-Viollet, Inv. n°33871-25.

La lumière participe à la construction du lieu scénique. Sobrement élaborée, souvent uniformément bleue ou rose, l'éclairage provient de la rampe et de deux projecteurs cachés en hauteur de part et d'autre du cadre de scène, dont les feux se croisent au centre du plateau.

Il y a toute une gradation d'ombres, de pénombre et de franche lumière, selon que la danseuse longe la toile de fond, ou rapproche de la rampe sa marche de profil, ou qu'enfin, partant du milieu de la scène, elle s'approche jusqu'au bord de la coulisse en suivant la projection d'un des phares⁷⁸⁴.

L'éclairage varie en raison de l'atmosphère de la danse et la musique ensemble. Comme le décor et la musique, il sert la dramatisation du corps en scène, et constitue un partenaire de jeu. Il rythme le lieu scénique duquel l'actrice peut démontrer sa grande maîtrise.

⁷⁸⁴ Ovion, « Les danses d'Isadora Duncan », *Le Mercure de France*, 1^{er} mars 1910, p. 73. (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 8-BRO-619759.)

Isadora Duncan fait son entrée par un des deux angles du fond de scène. Tantôt elle vient se placer à un endroit d'où elle attend, immobile, les premières notes de musique, qui viennent effectivement et visiblement la mettre en mouvement. Elle se présente alors comme interprète jouant de/avec la musique. Son déclenchement dépend de sa présence, comme l'orchestre attend l'arrivée et dépend de son chef. Tantôt elle entre en dansant, appelée par la musique, la musique l'appelant, se présentant ainsi d'emblée comme une figure imaginaire. Ses sorties se singularisent de la même manière, soit elle sort en dansant, soit elle s'arrête dans une pose en scène, et sort en marchant. Si l'entrée configure, par exemple, une figure imaginaire, le choix de la sortie peut rompre cette convention et signifier la présence de l'interprète. Les deux niveaux de théâtralité se chevauchent sans se corrompre l'un l'autre, faisant signe vers la matérialité d'une forme et l'emboîtement de ses fictions : l'entrée en scène de l'actrice en tant qu'actrice est un premier niveau qui n'interdit pas la croyance en la métamorphose en créature imaginaire opérée par la danse qui s'ensuit.

À l'inverse des expériences décevantes d'Isadora Duncan dans la troupe d'Augustin Daly aux États-Unis, à la suite desquelles elle écrit : « j'étais cachée sous un déguisement, je n'étais plus moi-même⁷⁸⁵ », ses récitals concourent à élaborer une figure, unique dans le temps, dont les différentes apparitions scéniques ne sont que des variations. Plutôt que de « faire croire » qu'elle n'est pas là en personne, mais qu'elle est une autre – une fiction – l'actrice construit une figure fictive, celle d'Isadora Duncan, à travers un geste et un imaginaire scéniques, des costumes et un certain rapport à l'espace et au temps, qui se prête à chaque fois nouvellement mais toujours la même, à l'évènement du présent de l'exécution musicale. Gordon Craig remarque l'attitude d'écoute dans laquelle se place la danseuse sur la scène, entre le jeu et le non jeu.

Elle émergea de derrière un rideau qui n'était guère plus haut qu'elle, s'avança jusqu'au pianiste que nous voyions de dos et qui achevait un prélude de Chopin. En cinq ou six pas, elle fut près du piano et se figea dans une immobilité complète comme à l'écoute de l'écho évanescent des dernières notes. Le temps de compter jusqu'à cinq et le chant retentit à nouveau : un second prélude ou une étude. Le musicien joua le morceau jusqu'au bout sans qu'Isadora fit le moindre mouvement. Alors, elle esquissa un pas en arrière – ou de côté. La musique revint à la charge tandis qu'elle évoluait, tantôt la poursuivant, tantôt poursuivie par elle. [...]

⁷⁸⁵ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 44.

La danse finie, elle retrouva la totale immobilité du début. Elle n'ébaucha pas un salut, pas un sourire. Rien du tout. Et la musique a repris, tandis qu'Isadora s'élançait en courant pour la fuir⁷⁸⁶.

Différents niveaux de théâtralité se conjuguent. L'actrice se présente en personne au début et entre chaque morceau. Elle met en scène son écoute, et le vocabulaire employé par Craig donne idée d'un jeu entre l'actrice et l'exécution musicale : « la musique revint à la charge [...] tantôt la poursuivant, tantôt poursuivie par elle. » Le fait qu'Isadora Duncan ne salue pas toujours est révélateur du fait qu'elle se considère comme un instrument, au milieu du concert des autres. La danseuse danse sur différentes lignes à la fois, tenant à la fois sa fiction et le flot musical. Deux niveaux qui entrelacent les gestes de l'exécution musicale et de la danse. L'actrice se situe de plain-pied avec le compositeur. « Parfois, elle semble vouloir tenir entre ses doigts la mélodie comme pour la façonner, et fait ainsi admirer, dans la reprise de la *musette*⁷⁸⁷, la souplesse de son poignet⁷⁸⁸. » Le dialogue entre la musique et la danse trouve son acmé dans le modelage de la phrase musicale, l'actrice se constituant ainsi en figure démiurgique : d'elle sortent le son et le mouvement. Elle est à ces différents niveaux une « femme-orchestre ».

Isadora Duncan construit une dramaturgie de manière à donner la sensation qu'elle émane de la musique et la crée à la fois, comme la diva créait un effet d'identification entre son rôle et le cadre de son apparition. Le piano, souvent présent sur le plateau, et le pianiste constituent, en sus de l'orchestre dans la fosse, des partenaires de jeu au même titre que la lumière, le costume ou le rideau de scène en velours plissé gris bleu gris « guère plus haut qu'elle ». S'inscrivant dans la tradition d'une forme ancienne et essentiellement musicale, la danseuse la subsume en y affirmant une autorité poétique. Si de là émerge une figure puissante, suggestive et inventrice, c'est que les modalités de sa présence sont posées pour absorber et concentrer, comme chez Sarah Bernhardt quoique dans une toute autre modalité, la théâtralité⁷⁸⁹.

⁷⁸⁶ Edward Gordon Craig, *Ma vie d'homme de théâtre*, traduit de l'anglais par Charles Chassé, Grenoble, Arthaud, coll. « Clefs du savoir, clefs de l'aventure », 1962, p. 254.

⁷⁸⁷ Le Trésor de la Langue Française en ligne, pour « Musette », donne : « Danse pastorale en vogue au XVIII^e siècle, assez lente, à rythme binaire ou ternaire, de caractère naïf et doux ; pièce instrumentale de caractère pastoral dérivée de cette danse, comportant une basse persistante, faisant partie ou non d'une suite instrumentale. »

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ Nous employons le terme dans l'acception qu'en donne Roland Barthes : « Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique (une machine à émettre des messages, à communiquer). Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme

Bien qu'Isadora Duncan fasse exister tous les éléments scéniques de telle manière que l'on puisse dire qu'elle n'était pas seule en scène, elle l'était malgré tout du point de vue de la fiction : unique personnage, puissance tantôt centripète, tantôt centrifuge. *Lorenzaccio* multiplie les lieux, les intrigues et les personnages, qui apparaissent comme autant de projections des « états d'âme » et du pessimisme mussetien, et correspondent au « moi » d'une génération jeune en 1830, « qui a éprouvé l'espérance et le désenchantement de la révolution de Juillet⁷⁹⁰. Comme la danseuse, « l' » actrice de la Belle Époque fore son geste en dialogue avec les « autorités auctoriales » à une époque où la question de la mise en scène se pose tantôt comme geste artistique⁷⁹¹, tantôt comme une « séduction » amoindrissant « presque toujours » le poème dramatique⁷⁹².

1. 3. Diva et metteuse en scène, le public comme partenaire

Mettre en scène et se mettre en scène sont tout un pour l'actrice française dès lors qu'elle prend la direction de théâtres. Directrice de compagnie et cheffe de troupe, elle choisit les pièces et les rôles dans lesquels s'illustrer. *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset tient à ce titre une place particulière, dans la mesure où la pièce n'a encore jamais été représentée, et, après avoir été l'interprète attitrée de Victorien Sardou dans des drames historiques où elle tenait des rôles de femme fatale, puissante, terrible et aimante, Sarah Bernhardt renoue avec son goût pour le travestissement. Elle articule ainsi la diffraction du moi romantique en autant de fétiches – *Lorenzaccio* pose « le problème complexe du lien entre la fiction et l'expression du moi⁷⁹³ » –, à la complexité de l'entrée dans l'histoire des femmes⁷⁹⁴ et l'« iconisation » des « divas », mais plus largement de « la femme », image glorieuse de la fin de la fin de siècle⁷⁹⁵.

différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes. » (Roland Barthes, « Littérature et signification » [1963], *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 258.)

⁷⁹⁰ Pierre Descotes, Sylvain Ledda, Anne Pibarot, Pascale Sudriès, « Introduction », *Réviser « les énigmes du moi »*, *Saint Augustin*, Les Confessions, *Livre X*, *Musset*, *Lorenzaccio*, *Leiris*, *L'Âge d'Homme*, Paris, Atlante, coll. « Clefs Concours Français-Philo », 2009, p. 16.

⁷⁹¹ André Antoine revendique l'auctorialité du geste de mise en scène un peu plus tard dans sa « Causerie sur la mise en scène » (*Revue de Paris*, 1er avril 1903, Paris, p.603-604), mais il commence à développer ses vues en fondant le Théâtre-Libre, en 1887.

⁷⁹² Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale* [1882], Marseille, entre/vues, 1998, p. 19.

⁷⁹³ Pierre Descotes, Sylvain Ledda, Anne Pibarot, Pascale Sudriès, « Alfred de Musset et *Lorenzaccio* », *op. cit.*, p. 106.

⁷⁹⁴ « Que l'histoire se sécularise et que la femme se dégage de l'emprise de l'allégorie où son corps, en général nu, était retenu, est un changement essentiel. » (Geneviève Fraisse, *La Suite de l'histoire*, *op. cit.*, p. 27).

⁷⁹⁵ « La Femme à la place de Dieu, la femme comme le nécessaire grand Autre. » (Geneviève Fraisse, *La Suite de l'histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2019, p. 26.)

Ce geste émancipe non seulement Musset de son fauteuil puisque Lorenzaccio finit « debout », configurant une autre fin de/pour l'histoire, mais aussi l'actrice de sa kyrielle de rôles habituels, elle se pose en autrice à égalité avec l'auteur de la pièce.

1.3.1. Le spectacle dans un fauteuil

Sarah Bernhardt crée *Lorenzaccio*. Écrite en 1834, la pièce destinée uniquement à la représentation mentale multiplie à loisir les lieux, privés et publics, et les intrigues, politiques et sexuelles. Le personnage qu'elle interprète se croise avec son double personnage de femme-star qu'elle met en scène et qui se met en scène, comme présentation au regard du public.

Difficilement résumable, l'histoire peut être lue comme celle de la ville de Florence aux mains d'un tyran, Alexandre de Médicis, que son cousin, Lorenzo de Médicis, tente d'assassiner en feignant d'être son intime et servant son stupre, afin de rendre la cité aux républicains. Dans la pièce, le héros éponyme parvient à son but meurtrier mais « échoue à se connaître et à se faire connaître : l'eau se referme sur son cadavre à la fin de la pièce comme s'il n'avait jamais existé⁷⁹⁶ ». À se connaître, d'une part, dans la mesure où tous les personnages de la pièce peuvent être lus comme des projections de Lorenzaccio / Alfred de Musset⁷⁹⁷, autant de facettes du « moi romantique, moi éclaté entre des représentations multiples qui constituent son identité⁷⁹⁸ » auquel le personnage éponyme se conforme en adaptant son discours en fonction des lieux et des personnes auxquelles il s'adresse : une boule à facettes au centre vide. À se faire connaître d'autre part, dans la mesure où son idéal démocratique demeure un doux rêve auquel il ne parvient pas à donner corps, et que personne, hormis le patriarche Philippe Strozzi, ne connaît les profonds ressorts de son acte, trop aisément identifiable au personnage ivrogne et farceur qu'il joue la plupart du temps. Musset ne s'est pas préoccupé de ce que Louis Becq de Fouquières appelle la « valeur représentative » de la pièce, c'est-à-dire sa dimension scénique, complémentaire de sa « valeur poétique⁷⁹⁹ ». La star ourdit ces deux dimensions.

⁷⁹⁶ Pierre Descotes, Sylvain Ledda, Anne Pibarot, Pascale Sudriès, « Introduction », *Réviser « les énigmes du moi »*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁹⁷ Il existe des résonances entre la vie et l'œuvre de Musset mais « [l]a question de la projection autobiographique de Musset dans *Lorenzaccio*, essentielle pour comprendre l'énigme du héros, doit [...] être posée et faire l'objet d'une réflexion ». (« Alfred de Musset et *Lorenzaccio* », in *ibid.*, p. 106.)

⁷⁹⁸ « Introduction », in *ibid.*, p. 16.

⁷⁹⁹ Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 22. Fouquières reprend la distinction aristotélicienne entre la fable et le spectacle (*opsis*) : « Puisque ce sont des personnages en action qui font l'imitation, nécessairement on peut d'abord considérer comme partie de la tragédie l'ordonnance du spectacle ». (Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 87.)

En 1896, Sarah Bernhardt a alors accès à la seule version disponible du texte, amoindrie et acquise par la Comédie-Française en 1883 auprès de Paul de Musset, le frère de l'auteur, qui en a corrigé le foisonnement narratif, les blasphèmes et références sexuelles⁸⁰⁰.

Lorenzaccio réécrit par Paul de Musset n'est plus qu'un drame populaire historique sur la Florence de la Renaissance. La richesse des réflexions politiques, philosophiques et psychologiques du *Lorenzaccio* d'origine, et notamment du personnage de Lorenzo n'existe plus. La liberté et l'originalité de l'écriture d'Alfred de Musset ont aussi disparu sous les recompositions et réécritures⁸⁰¹.

À partir de ce texte déjà tronqué, Sarah Bernhardt et Armand d'Artois construisent la trame du spectacle, en cinq actes, à la progression calquée sur une tragédie classique. Ils inventent pour ce faire cinq décors qui amendent le foisonnement et l'anarchie des lieux dans la pièce telle que nous la connaissons aujourd'hui. Stabiliser le lieu permet de focaliser l'attention sur les personnages, leurs déplacements et notamment les entrées. Consciente de l'effet spectaculaire que représente son apparition, Sarah Bernhardt en ménage soigneusement les conditions. Son geste de metteuse en scène s'appuie sur la sublimation conjointe de « la femme/star ».



Figure 12. « Sarah Bernhardt dans *Lorenzaccio* », 1896, document iconographique, Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle.

⁸⁰⁰ Sur la dimension sexuelle du texte de Musset, voir Catherine Dufour, *La Vie sexuelle de Lorenzaccio*, Paris, Fayard, 2014.

⁸⁰¹ Frédérique Plain, « Mettre en scène *Lorenzaccio*, l'exemple des trois mises en scène de la Comédie-Française », <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/dossier-lorenzaccio.pdf>.

Le spectacle s'ouvre sur une scène d'extérieur qui présente le duc de Florence accompagné du soldat Giomo entrant dans le jardin de Maffio, un citoyen. Le duc a rendez-vous avec la sœur de ce dernier, qui a un mauvais pressentiment et, tentant de retenir sa sœur qu'il voit effectivement s'en aller richement parée, est attaqué par Giomo. Maffio crie à la justice auprès du duc, lequel se montre, et repart aussitôt en direction de la jeune femme. Dans la version de Musset, Lorenzaccio est présent dans cette première scène, qui présente la débauche du duc et la croyance trompée du peuple en un pouvoir équitable. La version de 1896 dissocie les deux personnages du Duc de celui de Lorenzo, lequel n'entre qu'à la fin du premier acte, scène cinq, au milieu de la foule, du duc, de Sire Maurice et Valori. Il en va là d'une clarification dans le dessin des personnages – Lorenzo et le duc ne sont plus immédiatement associés –, et cela permet de ménager un effet d'attente quant à l'entrée en scène de la star. Le personnage est introduit par le duc, et la didascalie précise que « Lorenzo cause avec des gens du peuple, le dos tourné au public » :

Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulante. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et maladroites, à peine assez fermes pour soutenir un éventail, ce visage morne qui sourit quelques fois, mais qui n'a pas la force de rire. C'est là un homme à craindre ?... Allons ! allons ! vous vous moquez de lui. Hé ! Renzo, viens donc ici, voilà sire Maurice qui te cherche dispute⁸⁰² !

L'arrivée « à retardement » du personnage dans la pièce est une manière de faire attendre le public et désirer l'entrée de l'actrice et du personnage éponyme, effet caractéristique du théâtre populaire, « de boulevard ». Sarah Bernhardt entre probablement depuis le fond de scène, discutant avec les figurants (que l'actrice souhaite toujours fort nombreux, en quête de réalisme). Lorenzo est introduit depuis l'avant-scène par le duc qui s'adresse à la foule et donc aussi au public. Le duc fait ici figure de coryphée, figure pivot entre la scène et la salle, qui introduit le protagoniste. C'est donc au public que le personnage apparaît d'abord par la médiation de la foule en scène et de la présentation du duc, introduisant ainsi aussi la star. L'arrivée tardive du personnage est une manière de ménager l'apparition de l'actrice en scène comme une héroïne, et de faire du duc, associé à Lorenzaccio dans la pièce de Musset comme un double, l'opérateur de cet héroïsme-là. La relation première n'est pas celle de l'actrice à son partenaire et à travers lui au public, mais au public vers lequel le partenaire l'envoie. En outre, du point de vue de la fiction, cela permet de concevoir que c'est le pouvoir, celui qui le représente, qui met en scène Lorenzaccio comme personnage « farfelu ».

⁸⁰² Alfred De Musset, *Lorenzaccio*, adaptation par Armand d'Artois, Paris, Ollendorf, 1898, p. 27-28.

Ne cherchant pas à disparaître derrière le personnage, en jouant bien plutôt avec les effets de sens liant le réel de son apparition « en femme » et le fictif de la présentation du personnage, ce choix de l'actrice entre en résonance avec ce que Jean-Luc Nancy énonce au sujet des grands interprètes qui ne nient pas l'effet de leur présence :

l'acteur se pose, il intègre sa propre spectacularité au lieu de faire semblant de l'effacer dans une sorte de réalisme. On peut dire : le théâtre demande cette spectacularité, si le spectaculaire veut dire non pas ce que les situationnistes lui ont fait dire (même si au départ je suis assez proche des situationnistes), si le spectaculaire ne veut pas dire exhibition d'objets marchands lancés à la consommation, mais s'il veut dire présentation au regard, et plus qu'au regard, à la sensibilité comme telle, présentation d'un espace⁸⁰³.

Cet espace réfléchit la pièce elle-même, dans laquelle Musset donne « vie aux organes de la ville⁸⁰⁴ » et ménage un flou temporel propice à la rêverie. Il fait écho aussi, selon Jean-Luc Nancy, à la kyrielle de rôles interprétés par l'actrice et qui participent de la magie de son *ethos* scénique. L'actrice ouvre un espace fictif multiple, relatif au drame, à l'histoire de ses rôles, mais aussi à sa place de femme dans une société en voie de mutation.

1. 3. 2. Une pièce, un personnage, un héros ou une héroïne ?

En choisissant de mettre en scène *Lorenzaccio* d'Alfred Musset en 1896 au théâtre de la Renaissance, l'actrice s'émancipe des prémisses posées par l'auteur dans la préface du deuxième volume de *Spectacle dans un fauteuil*, où il explique que la pièce est destinée à la lecture. Son sous-titre, « pièce de théâtre » témoigne certes d'une libération des catégories dramatiques habituelles – comédie, tragédie ou drame, et Musset ne tient pas à « classer son œuvre dans un genre précis⁸⁰⁵ ». Du choix de la pièce à son ouverture générique, l'actrice se ménage les conditions d'une grande liberté d'interprétation à un moment où le geste de mise en scène tend à s'affirmer comme geste d'art, mais où, selon Becq de Fouquières, et par rapport à la lecture, « la représentation nous apporte souvent un désenchantement en quelque sorte prévu⁸⁰⁶ ». Il s'agit dès lors, au moment où s'affirme le rôle prépondérant du metteur en scène dans l'interprétation du poème dramatique, d'« enchanter » la représentation. La théâtralité de la star, à cheval entre l'héroïsme des personnages romantiques, l'avènement de

⁸⁰³ Jean-Luc Nancy, « Entretien avec JL Nancy par Véronique Fabbri », *Rue Descartes*, n° 44, 2004, p. 62-79. Consulté le 3 septembre 2019. DOI : 10.3917/rdes.044.0062. .

⁸⁰⁴ Pierre Descotes, Sylvain Ledda, Anne Pibarot, Pascale Sudriès, « Alfred de Musset et *Lorenzaccio* », art. cité, p. 113.

⁸⁰⁵ « [...] même si l'histoire littéraire a rétrospectivement fait de *Lorenzaccio* l'un des modèles du drame romantique. » (Pierre Descotes, Sylvain Ledda, Anne Pibarot, Pascale Sudriès, « Alfred de Musset et *Lorenzaccio* », *Réviser « les énigmes du moi »*. op. cit., p. 108.)

⁸⁰⁶ Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, op. cit., p. 20.

la démocratie⁸⁰⁷ et la technologie, à partir du dernier tiers du siècle⁸⁰⁸, va donner corps au texte de Musset.

Sarah Bernhardt s'émancipe des conditions de lecture posées par l'auteur. Le geste de la star et de la femme⁸⁰⁹ se noue à celui de la metteuse en scène issue d'une filiation romantique et mélodramatique⁸¹⁰. Sarah Bernhardt change la fin de la pièce de manière à ce que le héros ne meure plus : en tant qu'actrice, elle lui survit, en tant que femme, personnification de la Patrie, elle le sauve. « Dieu était relégué et la femme faisait son apparition⁸¹¹ », écrit August Strindberg à la même époque.

Lorenzo, appuyé contre une colonnette de l'alcôve : Regarde, il m'a mordu au doigt. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant ! (d'une voix profonde) – Que la nuit est belle ! Que l'air du ciel est pur ! Respire, respire, cœur navré de joie⁸¹² !

Le *Lorenzaccio* de Sarah Bernhardt est une pièce « sur-mesure », parmi celles offertes par la scène « fin de siècle », ménageant les conditions d'apparition de la grande actrice que le public vient voir dans une toute nouvelle création, à plusieurs titres, puisque la pièce de Musset n'avait jamais été représentée. Les établissements conjoints de la démocratie et du culte marial s'appuient sur la mise au ban de l'existence réelle des femmes, ils construisent réciproquement la possibilité de croire en des figures féminines toutes-puissantes⁸¹³, et c'est dès lors sur la célébration d'une autre divinité, la nuit, que se clôt la pièce.

⁸⁰⁷ Olivier Bara, Mireille Losco-Lena, Anne Pellois, « Introduction », *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Théâtre et société », 2014, p. 31-32.

⁸⁰⁸ Karen Heson, *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

⁸⁰⁹ Les allégories de la création, de la patrie, de la justice, de la liberté (la statue monumentale *La Liberté guidant le peuple* de Frédéric-Auguste Bartholdi, est créée en 1884) etc. sont toutes des femmes. La puissance de « la femme » est célébrée en 1900 (« Année de la femme », où une sculpture de Loïe Fuller dansant surplombe l'entrée de l'Exposition Universelle à Paris). Au sujet du XIX^e siècle, Stéphane Michaud écrit : « A-t-on jamais autant légiféré, dogmatisé, rêvé sur les femmes ? [...] La femme ici est *imaginaire*. Idole, elle fascine le siècle. » (Stéphane Michaud, « Idolâtrie. Représentations artistiques et littéraires », *Histoire des femmes en Occident, t. 4, XIX^e siècle, op. cit.*, p. 147.)

⁸¹⁰ Son geste entre en résonance avec la triangulation texte – éléments scéniques – spectateur montrée par Roxane Martin au sujet des évolutions du mélodrame et de son lien à la définition du rôle du metteur-se en scène dans le spectacle. L'évolution du mélodrame vers le drame historique introduit un souci de réalisme favorisé par des innovations techniques dans la construction des théâtres (éclairage au gaz, profondeur de scène accrue, éclairage latéral, technique du panorama et du diorama), et peut être lié à l'avènement de la « diva » sur les scènes de la fin de siècle. (Cf. Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 65-70.)

⁸¹¹ August Strindberg, *Le Plaidoyer d'un fou* [1893], in *Œuvre autobiographique*, édition de Carl Gustaf Bjurström, Paris, Mercure de France, 1990, p. 900 ; cité par Geneviève Fraisse, *La suite de l'histoire, op. cit.*, p. 25-26.

⁸¹² *Ibid.*, p.165.

⁸¹³ « La Révolution française progressiste célèbre en elle [« la femme »] “la divinité du sanctuaire domestique”, tandis que l'Église catholique, puisant dans son trésor, érige l'Immaculée Conception de Marie en article de foi. [...] La convergence inattendue qui s'établit ainsi par-delà les années entre l'État laïc et l'Église, institutions

Si nous reviendrons plus tard sur la manière dont Sarah Bernhardt a composé son personnage, comment elle y a creusé, au cœur de la foisonnante prose mussetienne, des espaces de rêverie, on peut d'emblée faire référence à l'unanimité de la critique, et sans surprise peut-être à l'emballement d'un Jean Lorrain qui écrit pour les lecteurs de *Pall-Mall Paris* qu'elle « est l'âme même de Florence ». Et il s'enthousiasme : « L'Italie tout entière pourrait se lever pour la couronner⁸¹⁴ ». La grandeur de la star ouvre sur une ville et un autre pays, l'Italie, d'où provient la *diva*.

Dans sa forme originale, la *diva* était doublement caractérisée dans les dictionnaires, par un talent exceptionnel associé à d'extraordinaires et imprévisibles caprices, et des réactions délirantes de la part du public. Plus tard, la *diva* se déplaçant du théâtre au cinéma, elle fut associée à deux autres phénomènes, tous les deux essentiels à la *diva* au sens moderne : un processus de double identification, impliquant d'abord le personnage et l'interprète, puis le public et son « idole » ; et un processus de transformation musicale et théâtrale si fugace et labile qu'il peut sembler magique, impliquant à la fois une profonde physicalité et une sublimation sans fin⁸¹⁵.

Le public, c'est-à-dire la société, fait partie de l'essence de la *diva*, de la même manière que celle-ci se projette puissamment dans le rôle qu'elle interprète. Il n'y a pas de *diva* sans « show business : production, diffusion, couverture médiatique. Il ne peut y avoir de *diva*, en d'autres termes, sans technologie⁸¹⁶ », reprend Isabelle Moindrot. L'identification au rôle est une technique, au même titre que peuvent l'être les différents relais médiatiques à l'adresse du public.

Technologie servant la mise en scène de soi par l'actrice également productrice, directrice de théâtre, et donc la viabilité de son théâtre entendu comme commerce, et technique de la mise en scène que Louis Becq de Fouquières analyse précisément comme rapport au public. Autrement dit « la nécessité de plaire à la foule s'impose⁸¹⁷ ». Ce rapport au public résulte

réputées antagonistes, ne manque pas de frapper. Elle se manifestait déjà dans la gravure républicaine qui représente la déesse Raison en madone, d'après les tableaux de la Renaissance italienne, ou donne à la femme quatre seins, symboliques des quatre saisons de l'année. » (Stéphane Michaud, « Idolâtrie. Représentations artistiques et littéraires », art. cité, p. 147.)

⁸¹⁴ Jean Lorrain, *Pall-Mall Paris*, 3 décembre 1896, repris dans *La Ville empoisonnée*, Paris, Crès, 1936, p. 124-126 ; cité par Guy Ducrey, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, p. 202-203.

⁸¹⁵ Isabelle Moindrot, « Mythologies of the Diva in the Nineteenth-Century French Theater », in Karen Henson, *Technologies of the diva*, *op. cit.* p. 24. Nous traduisons. (« In her original form, the *diva* was a type that dictionaries defined by noting two characteristics: exceptional talent combined with extraordinary and unpredictable whims, and delirious reactions on the parts of audiences. Later, when the *diva* moved from theater to cinema, she became associated with two other phenomena, both essential to the *diva* in the modern sense: a double identification process, involving first the character and the performer, and then the audience and its "idol" ; and a process of music-theatrical transformation so fleeting and elusive that it can seem magical and involves both a profound physicality and a never-ending sublimation. »)

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ Louis Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 44.

d'une organisation raisonnée, par le recours à la science optique, des éléments scéniques – les interprètes, le décor, la présence des accessoires, du son et de la lumière :

La scène est un trapèze à peu près invariable dans le sens de la largeur, mais très variable dans le sens de la hauteur et de la profondeur. À gauche et à droite sont les deux zones qui sont plus ou moins invisibles, celle de gauche à un certain nombre de spectateurs placés du côté gauche, celle de droite à un certain nombre de spectateurs placés du côté droit. Ce qui diminue toutefois un peu l'étendue de ces zones, c'est l'obliquité qu'on donne aux décors et le fréquent usage des pans coupés. Le point de l'axe du théâtre situé devant le trou du souffleur est par excellence le point de convergence optique⁸¹⁸.

Selon l'auteur, « la mise en scène doit établir un rapport de valeur entre l'importance d'un jeu de scène et l'endroit du théâtre où il faut l'exécuter », ce à quoi « dans la plupart des cas, l'intuition, le goût, l'habitude suffisent⁸¹⁹ ».



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 13. « Sarah Bernhardt dans *Lorenzaccio*, “ Le meurtre du duc, V^e acte ” », dessin de M. Parys, 1896, Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle.

Le point de convergence optique, c'est un point mathématique situé à l'intersection de l'axe du théâtre et d'une ligne perpendiculaire à cet axe, passant devant le trou du souffleur. Ce point est le centre d'un cercle, auquel je donnerai le nom de lieu optique, qui a à peu près pour diamètre le tiers de la largeur de la scène, et dont tous les points également éclairés sont facilement accessibles aux regards de tous les spectateurs.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

C'est le lieu scénique par excellence, d'où l'acteur tient le public sous son empire et d'où sa voix porte sans effort jusque dans les profondeurs de la salle⁸²⁰.

Ainsi Sarah Bernhardt, en se plaçant au centre de la scène avec son Lorenzaccio, répond à l'esthétique de son temps, réglant technique de la mise en scène et technologie spectaculaire propre à son statut de diva. Puisque Lorenzaccio est le héros éponyme, et que dans la version de Bernhardt et d'Artois, il occupe le centre du drame, il est d'évidence qu'il occupe aussi le centre de la scène.

Mettre en scène c'est prendre en charge une subjectivité donc mettre en scène un regard, en l'occurrence celui qu'une société porte sur les femmes, subjectivation de l'acte que le naturalisme théâtral de la fin du XIX^e siècle cherche à effacer⁸²¹. Du *melos* archaïque, au format du récital, aux technologies spectaculaires de la fin du XIX^e siècle, le *je* de l'actrice enchâsse différents niveaux de représentation. Sarah Bernhardt connaît et maîtrise le pouvoir qui lui est attribué en tant que femme en cette fin-de-siècle, donc ce qui lui est attribué en termes de théâtralité. Star, elle incarne l'« Autre⁸²² », redoublant, ou portant à son comble le fait qu'une femme est une actrice dans le monde. Si la situation d'une femme est la soumission, le geste émancipé de la star n'est pas à concevoir dans les termes d'une domination mais de l'affirmation d'une autorité à égalité avec les autres créateurs. Cette autorité prend différentes figures et motifs variant selon les séquences historiques et esthétiques, de Sappho qui tisse au mythe une expérience personnelle, à Isadora Duncan qui construit une pluripotente poétique seule en scène, à Sarah Bernhardt qui orchestre les conditions de sa spectacularité par la médiation d'un « moi » romantique diffracté.

Mais la mise en scène d'une plénipotence du *je* comme support et médium de la fiction peut aussi se présenter comme limite à son émancipation, transformée en objet par une société en perte de religiosité⁸²³. Occuper le centre de la scène et ménager les conditions de son apparition en vue de réactiver une forme de sacralité propre à l'aura paradoxale des stars

⁸²⁰ Louis Becq de Fouquière, *L'art de la mise en scène*, *op. cit.*, p. 164-165.

⁸²¹ « Pour qu'un décor fût original, ingénieux et caractéristique, il faudrait l'établir d'abord, d'après une chose vue, paysage ou intérieur ; il faudrait l'établir, si c'est un intérieur, avec ses quatre faces, ses quatre murs, sans se soucier de celui qui disparaîtra plus tard pour laisse pénétrer le regard du spectateur. » (André Antoine, « Causerie sur la mise en scène » [avril 1903], in Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, *op. cit.*, p. 113.)

⁸²² « Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre. » (Simone de Beauvoir, « Introduction », *Le deuxième sexe*, t. 1, *op. cit.*, p. 17.)

⁸²³ Laetitia Corbière, *Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, thèse d'Histoire moderne et contemporaine, dir. Sylvie Aprile et Ludovic Tournès, université Lille 3, 2018, p. 230-240.

change de sens dès lors que l'on se penche sur des formes « mineures⁸²⁴ », au sens deleuzien du terme, qui s'actualisent dans des lieux souvent étroits, en retrait par rapport aux scènes des « grands théâtres », et dans un contexte d'émancipation de l'art vis-à-vis de la « société du spectacle⁸²⁵ ». On peut à ce titre tirer un fil d'Yvette Guilbert à Zouc comme nous l'avons vu plus haut du point de vue des lieux où elles se sont produites au début de leur carrière, du moins. Des numéros de café-concert au développement du « Seule en scène » dans les années 1970, le *je* de l'actrice change de valeur : il n'apparaît plus, il est « à créer ». Comment se reconfigure-t-il, si l'on tient pour acquis ce qui s'est éclairci, qu'un acte d'émancipation est une manière de s'illustrer dans une forme sans nier ni l'effet de sa présence ni le fait que mettre en scène est un travail d'objectivation subjective – donc que l'autorité liée à l'acte de mettre en scène est une manière tantôt affichée tantôt, nous allons le voir, « discrète », de se mettre en scène ?

2. Du numéro de chant au Seule en scène, *je* et jeu

Le vedettariat s'inscrit durablement dans la société, il participe d'une économie précise, celle des (grandes) salles de théâtre ou de concert⁸²⁶. Ce statut permet aux actrices d'investir les plateaux et de donner une certaine grandeur à une minorité. Il ne va en effet pas s'agir ici de représenter des textes du répertoire ou d'auteurs entrés au panthéon, mais de dialoguer avec des auteurs vivants, de porter leurs textes au public, pour Yvette Guilbert, et, pour Zouc, de donner vie à des personnages issus de son imagination, elle-même forgée au contact de personnes réelles. La personne de l'actrice et le *je* qui s'énonce cherchent, à la différence de ce que nous venons de voir, une forme de disparition. Dès lors en effet que le propos prend explicitement en charge une histoire sexuée, le corps en tant qu'affirmation d'une individualité, peut « s'effacer ». Le *je* de l'actrice n'est pas majusculé et étayé par une narration comme chez Sarah Bernhardt, il devient une chambre de résonance pour d'autres.

⁸²⁴ « Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que "mineur" ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 33.)

⁸²⁵ Guy Debord, *La société du spectacle* [1967], Paris, champ libre, 1971.

⁸²⁶ « Le mode d'insertion originaire de l'œuvre d'art dans le rapport à la tradition trouvait son expression dans le culte. Les œuvres d'art les plus anciennes, comme nous le savons, se tiennent au service d'un rituel, d'abord magique, ensuite religieux. » (Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 60.)

2.1. Motifs et figures de l'engagement de l'actrice, l'exemple d'Yvette Guilbert

Au café-concert, Yvette Guilbert se sent soumise au désir du public et des directeurs de salle. Le premier impératif auquel on lui demande de souscrire est celui de faire rire, alors que son ambition est formelle.

Très bien, je ferai *d'abord* rire et puis, après, on verrait ; seulement, pour moi, il y avait rire et rire... et je rêvais d'une gaieté, de pleurs, d'émotion, de « formes nouvelles »⁸²⁷.

Mais les formes de la chanson sont codées, et genrées⁸²⁸. Tout en s'inscrivant dans la longue tradition de la chanson « à texte », ou la chanson populaire, Yvette Guilbert se fait connaître du grand public – c'est-à-dire nombreux et diversifié – comme chanteuse leste, grivoise, avec un répertoire qu'elle qualifie elle-même d' « erotico égrillard ». Affranchie de l'autorité du texte, l'actrice cherche l'efficacité scénique avant tout, et de modeler ses chansons en fonction de son public. Son *je* poétique s'inscrit ou plutôt se dissout dans la relation spectaculaire, tout en adressant des propos qui touchent au fait d'avoir un corps de femme. Sa féminité est relayée par sa parole. Elle défait son apparaître de l'exigence de spectacularité⁸²⁹.

Yvette Guilbert cherche à tenir deux exigences, poésie et divertissement, dans un contexte où les femmes sont associées à la seconde mais aussi où, quant à la première, elles sont soumises à la sublimation symbolique – via la figure de la prostituée miséreuse pour la chanson réaliste⁸³⁰. Dans le champ de la chanson réaliste duquel relève une partie de son répertoire⁸³¹, Yvette Guilbert fait figure d'« initiatrice de l'interprétation de la chanson sur scène au sens le plus moderne du terme⁸³² ». C'est dire que la chanteuse est une actrice : elle crée une interprétation singulière et ne s'identifie pas à ce qu'elle chante, à la différence des interprètes des chansons révolutionnaires⁸³³, mais aussi des chanteuses qui s'identifient au type de la Pierreuse qui, contrairement à la « Diseuse », réserve son interprétation à « un type

⁸²⁷ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 65. L'actrice souligne.

⁸²⁸ Nous renvoyons au chapitre 2.

⁸²⁹ La question de la neutralité de genre sera traitée chapitre 2, tandis que l'étrangeté de l'*ethos* scénique d'Yvette Guilbert chapitre 4.

⁸³⁰ Aristide Bruant en est un des plus fameux représentant, dont les chansons sont portées à la fois par Eugénie Buffet, emblématique des « Pierreuses », et Yvette Guilbert, figure quant à elle de « Diseuse ».

⁸³¹ Catherine Dutheil-Pessin, « Chanson sociale et chanson réaliste », *Cités* n°19, 2004, p. 27-42. Consulté le 4 août 2019. DOI 10.3917/cite.019.0027.

⁸³² Catherine Dutheil-Pessin, *La chanson réaliste*, op. cit., p. 178.

⁸³³ La chanson sociale s'est épanouie au moment et surtout après les massacres réprimant la Commune de Paris en 1871. Elle se faisait chant révolutionnaire, appel à la lutte, mise en évidence des inégalités sociales et très majoritairement écrite et prise en charge par un auteur et une voix masculines. (*Ibid.*) Sur l'aspect genré des esthétiques nous revenons chapitre 2.

social, la prostituée de bas étage, des boulevards et des fortifications⁸³⁴ ». À l'instar de ces autres styles de chant, la « Diseuse » est préoccupée par la situation sociale de ses contemporaines et valorise un certain imaginaire du peuple – les « bas-fonds, le destin tragique des miséreux, des voyous et des filles de rue⁸³⁵ ».

Pour Yvette Guilbert il s'agit moins, en effet, de témoigner d'une condition en l'incarnant corps et âme que de « port[er] sur les grands boulevards, devant ce qu'on pourrait appeler un grand public, un public varié et nombreux, les répertoires et textes, souvent confidentiels, des cabarets de Montmartre⁸³⁶ ». L'engagement d'Yvette Guilbert pour les poètes est émancipé de l'autorisation à écrire ses propres textes, cela bien qu'ils ne soient pas des pépites poétiques – au sujet de « La Pocharde », Catulle Mendès, surpris par le succès de la chanson, de piètre facture à l'écrit, parle de « petit miracle⁸³⁷ ». Par son engagement poéticopolitique, l'actrice rejoint les formes les plus anciennes de théâtre où la poésie était indistincte du divertissement populaire⁸³⁸. Autrice de textes visant à servir sa prestation scénique, l'actrice invente un style d'interprétation où elle manie de manière originale la critique sociale et le portrait de mœurs, rendus drolatiques plutôt que pathétiques. Le *je* de l'actrice est dans sa manière d'être en scène – cet *ethos* distingué que l'on a vu –, et il s'agit de dire, c'est-à-dire de faire entendre un propos par delà les *a priori* affectés à son apparaître sexué.

La critique d'Yvette Guilbert porte sur les mœurs, en l'occurrence sexuelles⁸³⁹. En s'associant à des chansonniers comme Jules Jouy, Mac-Nab, Gabriel Montoya, Vincent Hyspa, ou Aristide Bruant, auteurs de textes à « l'humour parfois féroce ou macabre, [au] sens de la mystification et de la parodie⁸⁴⁰ », l'actrice développe un style propre où le rire est grinçant, l'humour souvent noir. Cette association lui permet de s'émanciper de l'alternative entre la satire directe portée par la chanson sociale et le pathétique associé aux voix féminines. Il s'agit pour elle de marquer la distance entre son *ethos* scénique et ce qu'elle chante, et de forger son style « érotico égrillard ». Pour cela, elle demande à des poètes de lui écrire des chansons qui mêlent hardiment obscénité – « l'arme la plus efficace pour venir à bout de la

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ Catherine Dutheil-Pessin, « Chanson sociale et chanson réaliste », art. cité, p. 36.

⁸³⁶ Catherine Dutheil-Pessin, *La chanson réaliste. op. cit.*, p. 182.

⁸³⁷ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie, op. cit.*, p. 63.

⁸³⁸ Pour Dario Fo, pourtant prix Nobel de littérature, « cette pièce a un défaut, elle est belle à la lecture. » (Dario Fo, *Le Gai savoir de l'acteur* [1987], Paris, L'Arche, 1990, p. 258.) Guilbert renoue ainsi, à en suivre la grande actrice italienne Franca Rame, avec la tradition comique féminine.

⁸³⁹ « Combattre cette angoisse [du « péché »] par le rire a toujours été la tâche principale des acteurs comiques, et surtout des actrices. » (Franca Rame, in Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur, op. cit.*, p. 277). Franca Rame donne les exemples de *La Célestine* de Rojas, *L'Anconitaine*, de Ruzante, du *Décameron* de Boccace, où « ce sont des femmes qui mènent le jeu, avec Fiorina pour maîtresse du récit ». (*Ibid.*)

⁸⁴⁰ Catherine Dutheil-Pessin, « Chanson sociale et chanson réaliste », art. cité.

menace que le pouvoir a installée jusque dans la tête des gens⁸⁴¹ » – et imaginaire plus conventionnel. À titre d'exemple, un poème de Maurice Donnay⁸⁴², qui introduit Yvette Guilbert dans le monde des cabarets montmartrois, par ailleurs auteur de théâtre et académicien : « Eros Vanné ». L'auteur le récita au Chat Noir, il « descendit vers “ la masse ” par [l]es soins [d'Yvette Guilbert] » :

ÉROS VANNE

Je ne suis pas ce Dieu vainqueur
Né sous le ciel bleu de la Grèce,
Qui s'en allait perçant les cœurs
Avec ses flèches d'allégresse,

Ce fils d'Arès le guerrier fort
Et d'Aphrodite aux beaux scandales,
Ou de Zéphir aux cheveux d'or
Et d'Iris aux pures sandales.

Je suis le fruit d'un rendez-vous
Pris dans une arrière-boutique
Par un bockmaker aux poils roux
Avec un trottin chlorotique.

REFRAIN :

Très vieux malgré mes vingt années
Usé, blasé,
Car je suis né
Sur un lit de roses fanées,
Et je suis un Éros Vanné.

L'imaginaire fait écho au registre de la Pierreuse, amendé par la tonalité non seulement drolatique mais aussi « égrillarde », pour reprendre le terme de Guilbert : il s'agit de narrer une nuit d'amour, où ce sont ses « conséquences » qui parlent. L'opposition entre les mythologies « antique » (Eros, Aphrodite, Arès) et contemporaine (le bockmaker et le trottin),

⁸⁴¹ Franca Rame, in Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, op. cit., p. 277.

⁸⁴² Maurice Donnay (1859-1945) est auteur dramatique et poète français, proche des poètes du cabaret du Chat Noir à ses débuts, il est élu à l'Académie Française en 1907.

communiquent l'idée de manière plus « douce », en conformité avec le style même d'Yvette Guilbert qui cherche à réduire les effets dramatiques, considérés dans le sens vu plus haut des performances érotiques, ou du pathétique de la Pierreuse qui multiplie les signes de son identification. Comme les chanteurs de l'esprit du Chat Noir, elle veut divertir son public en l'amusant. A leur différence parfois, elle prend très au sérieux sa mission de « poète public », et accorde de l'importance au fait de diffuser la poésie au plus grand nombre.

L'actrice adapte sa partition à son public. « Eros Vanné », par exemple, est donné au Moulin Rouge en première partie de soirée et au Divan Japonais en deuxième. Le public du Moulin est populaire, constitué d'employés et commis de quartier, appréciant le genre grivois et peu à même, selon l'actrice, de saisir les subtilités poétiques de Donnay. Le public du Divan Japonais est cette « bohème étincelante⁸⁴³ » particulièrement estimée par Yvette Guilbert. Dans la « toute petite salle de café de province », exigüe, basse de plafond et étouffante à cause des rampes à gaz et des fumées, la chanteuse ajoute le couplet :

Elles ne sont pas prolifiques
Mes unions évidemment :
Je préside aux amours saphiques
Des femmes qui n'ont pas d'amant.

Et d'expliquer en effet que son premier public ne comprenait pas les mots « prolifiques » ni « saphiques⁸⁴⁴ », qui réjouissaient le second. De même,

[I]a danse macabre des fœtus⁸⁴⁵, par exemple, dont Mac-Nab⁸⁴⁶, auteur chansonnier, faisait les délices au Chat Noir, laissait mon public étouffé d'angoisse ! Dès le titre lancé par moi, dès les premiers mots, les femmes m'écoutaient, effarées, les hommes glacés, immobilisés net. Des souvenirs de phénol, de sages-femmes, d'espairs et de désespoirs se lisaient sur les visages⁸⁴⁷.

Des « amours saphiques » aux « avortées », Yvette Guilbert ne mâche ses mots ni ses sujets, largement tabous ici. Les amours entre femmes ne peuvent être appréciées ou peut-être tout simplement reçues dans un lieu bien déterminé, et si ce premier sujet émoustille, le second n'a pas fini d'effrayer. Quel que soit, avec « La danse macabre des fœtus », le public auquel elle s'adresse, le sujet semble scandaleux, et il l'est par delà les genres. C'est la salle

⁸⁴³ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie, op.cit.*, p. 51.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁴⁵ Maurice Mac-Nab, *Poèmes mobiles ; Monologues*, Paris, Léon Vanier, 1886, p. 17-22. Le texte est donné en annexe.

⁸⁴⁶ Maurice Mac-Nab, (1856-1889) poète et chansonnier d'origine écossaise, il participait au fameux Club des Hydropathes qui se retrouve à partir de 1881 au Chat Noir autour de Rodolphe Salis, et donc fidèle du lieu où il déclame ses « chansons-réclames ». Créateur du genre « en bois », il a écrit une « thèse pour le doctorat du mal aux cheveux et de la gueule de bois » ; de santé fragile, décède peu de temps après à l'hôpital Lariboisière.

⁸⁴⁷ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie, op.cit.*, p. 163.

tout entière – « mon public » – qui est glacée. En évoquant un geste ayant trait à l'intimité du corps des femmes, elle mobilise tout le monde – il faut être deux pour faire un fœtus. C'est dire ici que plus elle est subversive, c'est-à-dire au plus précis s'approche-t-elle d'un tabou sociétal, plus son propos gagne en universalité.

Ainsi, en portant un propos touchant à la vie intime des femmes sur un mode comique, l'actrice s'affranchit non seulement du caractère « inoffensif » d'une femme en scène, qu'elle soit reléguée du côté de la jouissance de l'œil ou du pathétique de l'identification, mais encore elle peut espérer renvoyer les spectateurs à eux-mêmes à travers les souvenirs qu'elle éveille « comme si de rien n'était ». Yvette Guilbert constituer une collectivité par delà les genres et « dans le dire », à la différence, par exemple de Sarah Bernhardt qui fédère autour d'une aura spectaculaire. En outre, tout en étant au courant du fait qu'un *je* énoncé par une actrice risque d'être identifié au propos et au personnage qu'elle campe⁸⁴⁸, Yvette Guilbert ne cesse d'essayer de traduire une vérité correspondant à une expérience vécue, c'est-à-dire d'objectiver par la parole ce vécu tu des femmes.

Ainsi Zouc va-t-elle procéder dans son *Album*, en se référant cette fois (bien que l'on ne sache en fait rien de la réalité intime de l'expérience narrée par Yvette Guilbert, si ce n'est que la chanson « La danse des fœtus » n'est pas écrite de sa main) directement à son histoire personnelle. Son geste entre essentiellement en résonance avec les mouvements d'émancipation féminine des années 1970 qui montrent que l'intimité de tout individu est traversée par les rapports de pouvoir qui jalonnent la sphère politique et sociale dite « extérieure⁸⁴⁹ ». Le rapport de soi à soi est un rapport à l'altérité en soi non pas en tant qu'ouverture à l'autre mais soumission à l'autorité, à la voix de l'autre passivement intériorisée dès la toute petite enfance⁸⁵⁰. Il apparaît que mettre en scène de ces rapports altérants est émancipateurs. La fiction des autres dans le récit de soi établit un rapport de reconnaissance de soi à soi et fait transiter une altérité aliénante vers une altérité altérante, c'est-à-dire de la soumission comme mode d'existence voué à la répétition (non seulement

⁸⁴⁸ « Mais le comique truculent de mon aventure fut que, de mes couplets qui ne relataient que *leurs* turpitudes, *leurs* tares, ils firent MON libertinage ! Le peintre pris pour le modèle ! Le spectateur pris pour l'“acteur” ! » (Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 71.) La typographie est de l'autrice.

⁸⁴⁹ Simone de Beauvoir déstabilise l'ordre familial, elle « déplace les frontières du public et du privé ». (Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme* [2002], Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2015, p. 93.)

⁸⁵⁰ « La reconnaissance de soi par soi est incomplète, lacunaire. Située dans le récit des autres, elle est hantée par les formes de justification qui en découlent et achèvent de rendre toute procédure de reconnaissance impossible. Le rapport à l'autre devient constitutif de l'impossible rapport à soi. » (Judith Butler, *Le récit de soi*, traduit de l'américain par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, 4^{ème} de couverture).

névrotique mais aussi sociale et politique) à l'émancipation en tant que processus infini de subjectivation et accession à l'autorité artistique.

2.2. Seule en scène en tant qu'autres, *L'Album* de Zouc

Pour parvenir à « s'objectiver » en scène – à porter un propos qui touche tout le monde –, et comme le corps n'est plus un support stable⁸⁵¹, la fiction des autres est opérante pour parler de soi. *L'Album* est une contraction d'« album », au sens d'album de photographies consignnant des souvenirs, et de « boum », terme qui désigne la fête à la fin des années 1970, que l'on peut lier ici aux révolutions et tournant que les années 1970 signifient pour le féminisme⁸⁵² – c'est aussi le « boum » que fait la détonation d'un canon – révolution qui touche aux manières de faire du théâtre, d'envisager sa place dans la société et celle de l'interprète dans la création. Le corps éclate en une multiplicité de personnages articulés à partir d'une identité bourgeoise qui, comme le signale Michel Foucault, forge la notion d'individu⁸⁵³. Dire, certes, et témoigner pour des expériences vécues, comme nous l'avons vu avec Yvette Guilbert, mais aussi montrer les corps façonnés par les rapports de pouvoir. Telle est l'ambition de Zouc dans *L'Album*. En se dissolvant dans les corps des autres en scène, d'une part Zouc fait la démonstration de la plasticité humaine, en l'occurrence de celle du corps féminin – il ne saurait être figé dans une image, il est sans cesse en mouvement –, d'autre part et par suite se fait le relai d'expériences féminines dévastées, mais drôles.

2.2.1. Une mise en scène des rapports de pouvoir

L'Album représente les rapports de pouvoir existant entre les individus, de l'espace familial à l'espace social, dans une forme de continuité et de réversibilité. Le spectacle égrène

⁸⁵¹ « Le supposé déterminisme naturel est pensé comme le produit d'une construction sociale et les choix féminins, héritage de l'essentialisme, sont analysés comme des pièges d'une "féminité" dont le sujet doit se départir pour être en mesure d'exister : la femme – représentation identitaire des femmes – ne trouverait "sa liberté qu'en choisissant sa prison". » (*Ibid.*, p. 91.)

⁸⁵² « Lorsque l'on évoque de nos jours les liens entre l'art et le féminisme, la période qui reste encore la plus marquante dans les esprits est celle de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Ce moment que l'on ne cesse de qualifier d'historique est celui où le champ artistique croise le mouvement de libération des femmes et s'en inspire, c'est aussi celui où se produisent des transformations majeures au sein de la critique et de l'histoire de l'art qui vont commencer à intégrer, d'abord aux États-Unis, les outils proposés par la théorie féministe dans le domaine des sciences humaines et sociales. Ce tournant des années 1970 apparaît dès lors comme un moment central où l'analyse des pratiques artistiques va pouvoir se faire selon une méthodologie ramenant la figure de la femme à une place stratégique et permettant à des notions propres au champ des arts visuels et, en premier lieu, celle de la représentation, d'être interrogées différemment. » (Elvan Zabunyan « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, p. 171. Consulté le 12 janvier 2019. DOI : 10.3917/edge.043.0171.) Voir aussi Yasmine Ergas, « Le sujet femme », in *Histoire des femmes en Occident*, t. 5, XX^e siècle, op. cit., p. 685 ;

⁸⁵³ L'émergence de la notion d'individu coïncide avec l'expansion du mouvement des Lumières au XVIII^e siècle ainsi qu'à la montée d'une nouvelle classe sociale, la bourgeoisie, qui sortira victorieuse de la Révolution de 1789. (Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit.)

les personnages comme autant de contre-points les un·es aux autres dans un jeu de culbuto organisé autour de la prise de pouvoir, à une époque où le théâtre s'interroge sur son lien entre le pouvoir, d'une part, et la possibilité de représenter le quotidien⁸⁵⁴. En feuilletant les pages de *L'Alboum* de Zouc, c'est-à-dire en suivant le déroulé des différents sketches, le *je* se dissout dans la choralité. Cette dissolution, qui manifeste une forme d'émancipation quant à la fixation dans une identité, frôle aussi le vertige d'une intériorité présentée comme étant occupée par d'autres – la « maison », à laquelle est souvent associé le corps féminin dans l'art⁸⁵⁵ à cette époque, est bondée.

Le spectacle s'ouvre sur le personnage de « la sœur », une nonne, qui présente l'actrice comme une « malade » et avertissant à ce titre les spectateurs qu'ils le sont aussi.

Qu'est-ce que vous êtes venus chercher ce soir ? Un divertissement ? Vous êtes venus tromper votre vide, votre ennui, ou alors vous ennuyer davantage...

Vous serez toujours devant la scène, jamais dedans.

Quittez cette salle, revenez à vous-mêmes, rejoignez la vraie source de vie qui est en vous ! Pour voir, il faut fermer les yeux, pour entendre se boucher les oreilles. Lorsqu'on a trouvé en soi sa propre musique, il n'est pas besoin d'écouter d'autres musiques.

Vous avez donc si peur de vous-mêmes ! Vous ne partez pas. C'est que le monde est bien malade. Vous êtes tous prisonniers du système, vous êtes tous des malades.

Et cette fille, cette fille que vous êtes venus entendre, elle est aussi malade, elle est encore plus malade que vous, je le sais, je suis sa sœur.

Le personnage de la sœur se pose en autorité, introduisant sa sœur comme une « malade », maladie à laquelle elle associe le public qui a besoin de divertissement. Qui a besoin de jouer comme qui a besoin de divertir sont associés dans une tentative de prise de pouvoir par l'imposition d'une parole qui se donne comme vraie – « Pour voir, il faut fermer les yeux, pour entendre se boucher les oreilles. Lorsqu'on a trouvé en soi sa propre musique, il n'est pas besoin d'écouter d'autres musiques. » De ce premier personnage en émane un autre, « la mère », qui la contrecarre et parle de ses filles à l'adresse du public, déplorant que la cadette la singe sur une scène, et que l'aînée soit sous l'emprise d'un « gourou ».

La transition entre les deux sketches est explicite : « la sœur » est sortie à cour d'où ressort tout de suite « la mère », vêtue de noir et faisant un geste de la main à l'adresse du public en direction de la coulisse, indiquant le personnage qui vient de sortir : « Vous avez vu ? [...] ». Le personnage de la sœur se « transvase » dans celui de la mère qui l'accule en renversant le

⁸⁵⁴ Nous renvoyons aux œuvres de Nathalie Sarraute, par exemple, et à Jean-Pierre Sarrazac, « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970 », *Études Théâtrales*, n°43, 2008.

⁸⁵⁵ On peut renvoyer à l'exposition *Women House. La maison selon elles*, Camille Morineau (dir.), Paris, La Monnaie de Paris, 2017-2018.

propos : « À mon avis c'est une malade », conclut la mère à l'égard de sa fille aînée. Le motif principal de *L'Alboum* est posé : il s'agit de la gigogne. L'un-e est dans l'autre qui est dans l'autre, etc. Il n'y a de « point fixe » que le corps de l'actrice comme surface, dès lors moins un point qu'un écran. Nous projetons sur son corps les identités des personnages qui ne nous sont pas données : il n'y a pas de narrateur, c'est au public d'identifier le contexte. Ce faisant l'actrice renverse le regard : elle nous regarde à partir des autres qu'elle a conformé selon son regard, pour le notre. Il s'agit bel et bien de mettre en scène un vertige quant à la notion d'intériorité.

La famille est présentée comme le lieu de l'assignation réciproque à la maladie et de fait, ces personnages n'ont d'autre intériorité qu'une parole de jugement, ou de délivrance d'une autre parole, dans le cas de la sœur. Il n'est de subjectivité qu'en contre-points grinçants, et malveillants sous une apparence de cordialité. En témoigne par exemple le quatrième sketch du spectacle où l'actrice interprète une enfant en train de réciter une lettre qu'elle a reçue de sa marraine⁸⁵⁶, laquelle l'encourage à faire attention à la manière dont elle se nourrit et l'enjoint à ressembler à sa sœur afin de trouver un mari. Les conseils quant à l'intimité, ici le rapport à la nourriture, sont d'emblés médiés par de l'altérité, qui concerne l'image que la petite fille doit donner d'elle-même – elle doit être mince – image présentée comme nécessaire à son attractivité et donc à son mariage, seul horizon possible de son accomplissement. Cette intimité est saturée d'altérité : la fillette intériorise une image de soi qui est image « pour » « l'homme », un double processus d'abstraction auquel elle est soumise sous couvert d'obéissance à la marraine, c'est-à-dire la « seconde mère », censée énoncer ce qui permet de bien aller. Ici ce sont les mères qui exercent leur domination sur les filles, et les enjoignent à se conformer à leur « destinée », pour reprendre le terme de Simone de Beauvoir.

Cette pénétration de la société dans l'intimité touche presque tous les personnages féminins de *L'Alboum*. Il permet de dresser une « galerie de portrait » d'une société donnée, caractérisée par son appartenance à la bourgeoisie. On y voit une jeune femme incapable de quitter son mari car c'est lui qui détient la maison, et, sans travail, se pose la question de « la garde des enfants ». Ce rapport somme toute « classique » de domination du mari sur la femme pour des raisons matérielles est ici présenté du côté de l'épouse. Cette dernière a si bien intériorisé sa soumission qu'elle la choisit⁸⁵⁷, et avance ne pouvoir quitter son époux. En outre, l'actrice justifie l'infidélité féminine en reprenant le motif bien connu de l'« amant

⁸⁵⁶ Nous étudions en détail ce sketch dans le chapitre 4.

⁸⁵⁷ Nous renvoyons à Manon Garcia, *On ne naît pas soumise*, op. cit., p. 124-127.

dans le placard »... Expression servant ici le fait que si l'épouse narre ses relations extra-conjugales, elle s'étonne un moment de ne pas être désirée par un homme, demandant à l'amie à qui elle s'adresse : « Tu penses pas que ton ami Didine c'est un *homosessuel* ? » Dans la comédie boulevardière, le personnage féminin trouvait une forme de satisfaction sexuelle dans l'adultère ; il est ici éconduit, déçu. Le corps des femmes n'est pas présenté comme ayant trouvé de lieu pour sa jouissance.

L'Alboum en donne une explication n'est pas moins désopilante : les femmes, en l'occurrence les mères, jouissent du pouvoir qu'elles ont et prennent sur les autres, dans la maisonnée. Dans le sketch « Les Vacances », un personnage de mère bourgeoise s'adresse à sa domestique comme à une imbécile et par la menace, comme en témoigne l'évolution tonale de cet extrait :

Suzanne, vous savez Suzanne quand nous serons partis, Hervé va réclamer sa maman alors faudra lui dire, « Maman est partie, mais elle revient ! » Vous savez il est encore *petit il ne comprend pas encore très bien alors faudra lui répéter, n'est-ce pas Suzanne*⁸⁵⁸ ? [Détachant chaque syllabe:] « Maman est partie, mais elle revient ! »

Commençant par un ton affable et haut, l'actrice descend avec une intention menaçante puis ralentit – « n'est-ce pas Suzanne ? » – pour terminer en sur-articulant, manifestant par là la considération qu'elle lui porte. La menace semble ici le masque du personnage, qui attend d'être obéi par tous, et aussi par ses fils. Elle inocule un « instinct de propriété » aux garçons :

Philippe veux-tu rendre le camion à ton frère ! Maman te l'a déjà dit. Il y a *tes* jouets, et il y a les jouets de ton frère. Je ne veux absolument pas que tu prennes les jouets d'Hervé, c'est bien compris ? Tu fais beaucoup de peine à maman, promet que tu ne vas pas recommencer. Maman est très très triste. [Mime d'une figure très triste] Viens mon chéri embrasser maman. Viens mon chéri embrasser maman, maintenant c'est fini on n'en parle plus.

L'adresse, fâchée, présente une mère en position d'autorité vis à vis de ses enfants, balisant déjà le terrain de l'un et de l'autre (alors qu'il est loisible d'imaginer que deux garçons jouent ensemble et partagent leurs jouets). Le point de vue de *L'Alboum* est clair : les femmes sont absolument responsable de la soumission dans laquelle elles se tiennent et qu'elles prorogent.

Le spectacle se clôt sur le sketch bien connu du « Téléphone ». Le téléphone sonne, l'enfant répond et passe le combiné à sa mère qui lui fait signe de dire qu'elle est absente. Le téléphone permet à l'enfant désobéir et de se désolidariser d'avec la mère. L'enfant peut revendiquer une vérité (non, la mère n'est pas absente) – l'ennuyer, et nous faire rire. La mère, absolument soumise au flot de parole de l'organiste avec laquelle elle ne voulait initialement

⁸⁵⁸ Les italiques manifestent l'évolution tonale de l'adresse à partir du moment où l'actrice change de ton en direction de la menace, jusqu'au moment où elle remonte en surarticulant.

pas parler, finit par mettre à sa disposition son mari et sa voiture – « Oui... bien entendu, c'est comme vous désirez... oui, mon mari ira la chercher... Mais j'vous en prie, i's'f'ra un plaisir... il a vite fait avec l'auto » –, cela sans lui demander son avis. L'équation est la suivante : la soumission à une personne extérieure pour laquelle il n'y a nul désir ou curiosité initiaux entraîne l'exercice d'une domination dans l'espace privé de la maisonnée, et négation de l'autre, ici le mari, mis au service de l'organiste, cette autre autre... Le téléphone résume en un objet le spectacle, qui fait le lien entre l'intérieur et l'extérieur et synthétise possiblement la dépendance à l'autre – cela sonne, il faut répondre. Mais le personnage insoumis de la petite fille permet de présenter aussi une ligne de fuite.

Ce portrait de soi qui explore et met en scène la soumission féminine propre à la bourgeoisie permet d'objectiver une « condition féminine » majoritaire, dépliée par Simone de Beauvoir à la fin des années 1950. C'est en outre du point de vue de l'expérience d'être une femme que l'actrice interprète des personnages masculins, donnant ainsi corps à une réalité qui, arguée par une femme, serait de l'ordre du récit, donc de la croyance : une femme disant avoir été violée est encore aujourd'hui sujette à la suspicion, par exemple. Ainsi dans le sketch « La Drague », qui présente l' « inverse » social de l'homosexuel, à savoir le prédateur qui viole une jeune fille dans un bal populaire, l'actrice campe-t-elle l'homme⁸⁵⁹. De même, dans le sketch intitulé « L'Accouchement », un personnage masculin raconte l'accouchement de sa femme en manifestant des symptômes d'identification digne d'une « couvade⁸⁶⁰ », occasion pour l'actrice de montrer comment un homme peut s'annexer le corps de sa femme, renvoyant à une profondeur anthropologique structurelle⁸⁶¹. Ces choix dramaturgiques font entendre une parole féminine à travers des personnages masculins, c'est-à-dire à partir d'un endroit d'où la société peine à se les représenter.

Le *je* de l'actrice est une intrication de personnages unis par le prisme du rapport de pouvoir. L'actrice extériorise ce que le vernis de la respectabilité bourgeoise cherche à cacher, notamment « la logique presque agressive du dévouement⁸⁶² » des femmes. Peut-on attendre du théâtre une forme de distinction quant à l'intimité, créer n'est-ce pas nécessairement être « hors de soi » ?

2. 2. 2. Rendre compte de soi

⁸⁵⁹ Ce sketch est analysé en détail chapitre 2.

⁸⁶⁰ La couvade est appelée aussi « grossesse nerveuse de l'homme », ritualisée dans certaines sociétés. Nous revenons sur ce sketch dans le chapitre suivant.

⁸⁶¹ Voir Françoise Héritier, *Masculin/Féminin*, *op. cit.*, plus haut dans ce chapitre. Nous revenons sur ce sketch dans le chapitre 3.

⁸⁶² Manon Garcia, *On ne naît pas soumise*, *op. cit.*, p. 201.

Que l'on pense à Peter Brook, au théâtre du Soleil, à Patrice Chéreau, Claude Régy, Giorgio Strehler ou Robert Wilson, ce sont autant de manières de mettre le corps à l'épreuve où le corps est au premier plan comme « matière ». Ces gestes sont des manières de résister à l'image sociale des corps. Dans ce contexte, non seulement le *je* apparaît comme impossible à atteindre⁸⁶³ et comme, selon Adorno, le seul endroit de moralisation face à l'*ethos* collectif produit par la société industrielle, où cet *ethos* collectif est une chimère, un certain rapport à la consommation. Le « Seule en scène » tel que l'aborde Zouc peut apparaître comme une forme à même de nouer les deux exigences contemporaines d'émancipation : apparaître seule et incarner plusieurs personnages, parler de soi à travers d'autres. « L'autoportrait est aussi un choix esthétique et politique⁸⁶⁴ », comme l'avance Geneviève Fraisse dans une perspective féministe. Cela l'est à tenir à la fois l'exigence du « récit de soi », tel que l'entend Judith Butler, et la multiplicité de l'identité non figée dans une image.

Pour Judith Butler, faire le « récit de soi », c'est nécessairement s'engager comme personne morale dans un champ politique plus large. « [L]es questions morales ne se posent que lorsque l'*ethos* collectif perd de son influence⁸⁶⁵ », explique la philosophe analysant la position d'Adorno selon qui « il n'y a aucune moralité sans un "je"⁸⁶⁶ ». D'une part, pour la philosophe américaine, « la libération éthique est liée à l'opération de critique⁸⁶⁷ », ce qui ne peut se faire qu'au singulier, d'autre part, « parler de soi n'est pas la même chose que rendre compte de soi⁸⁶⁸ », ce qui ne peut se faire que

⁸⁶³ « Dans la société seigneuriale puis dans la première formulation de la société bourgeoise l'accession à la culture, comme l'accession à la liberté, constituaient le privilège des couches sociales dominantes. Les pays développés industriellement ont permis au moins sur le plan formel, un type de liberté autorisant sa perpétuation. L'homme du XXe siècle est libre dans les limites désignées par une société de production qui a séparé le producteur de la maîtrise de son outil. C'est-à-dire : libre, dans un cadre répressif. Les pays industriellement avancés ont démocratisé l'accession à la culture en instaurant d'abord l'enseignement primaire scolaire pour tous. L'homme du XXe siècle est instruit. C'est-à-dire : instruit pour répondre aux exigences de l'ordre capitaliste. Ni cette liberté, ni cette culture n'agissent pour une libération individuelle. Cette liberté, cette culture compensent la soumission sociale totalitaire. Car les méthodes de domination se sont raffinées : elles se sont faites, surtout, plus profitables pour les individus dominés, dans la mesure où la société par l'accroissement de la consommation de certaines couches sociales privilégiées améliore leurs conditions matérielles de vie. Selon la thèse de la civilisation du loisir la société capitaliste, au fur et à mesure de son développement, permettrait plus de liberté, plus de culture, plus de consommation. Et, avec l'instauration de cette nouvelle civilisation, naîtrait l'espoir d'une société de bonheur collectif. La société de répression totale, grâce à l'action désaliénante de la culture, principalement distribuée durant les temps de loisir. La société de répression deviendrait dès lors une phase douloureuse, certes, mais nécessaire, à la marche de l'histoire. » (Émile Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, Paris, François Maspero, 1969, p. 7-8.)

⁸⁶⁴ Geneviève Fraisse, *La Suite de l'histoire*, op. cit., p. 59.

⁸⁶⁵ Judith Butler, *Le récit de soi*, op. cit., p. 4.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

sous forme narrative, qui ne dépend pas seulement de la capacité à retransmettre un ensemble d'évènements séquentiels aux transitions plausibles, mais qui fait également appel à la voix et à l'autorité narratives, et vise à persuader un public⁸⁶⁹.

Le *je* est une « technique de subjectivation » qui vise à produire une vérité, toujours ceinte dans une historicité, laquelle peut être abordée de différents points de vue – celui du genre, et celui des formes artistiques, pour ce qui nous concerne. Elle se heurte toutefois aux représentations, comme l'énonce Roland Barthes dans son anti-autobiographie.

Il supporte mal toute *image* de lui-même, souffre d'être nommé. Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image : abolir entre soi, de l'un à l'autre, les *adjectifs* ; un rapport qui s'adjectivise est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort⁸⁷⁰.

La figuration est une entreprise risquée : on risque de s'enfermer soi-même dans une image en passant par celle que les autres nous renvoient. Pour Judith Butler, lectrice de Michel Foucault,

[i]l y a, semble-t-il, chez Foucault un prix à payer pour dire la vérité sur soi, parce que ce qui va précisément constituer la vérité est cadré par des normes et par des modes spécifiques de rationalité émergeant historiquement et, de ce fait, contingentes. Dans la mesure où nous disons la vérité, nous nous conformons à un critère de vérité, et nous acceptons que ce critère de vérité nous détermine⁸⁷¹.

La contrainte à la vérité est d'autant plus intéressante en ce qui nous concerne puisqu'elle est la condition *sine qua non* du rire. Le rire requiert « quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure⁸⁷² », pour Bergson. Non seulement « [l]e rire doit avoir une signification sociale », mais il a une « fonction sociale⁸⁷³ » car il « châtie les mœurs⁸⁷⁴ ». Dans *L'Alboum*, il signe une opération d'objectivation de la subjectivité qui, pour être pleinement réalisée, a besoin de cacher « une arrière pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires⁸⁷⁵ ». Or si *L'Alboum* nous fait rire, c'est à partir de l'objectivation de situations « mineures ». La vérité comme critère exogène est dépassé dans *L'Alboum* par le détour de la quotidienneté – nous avons vu la trivialité dans laquelle sont placés les personnages – et de renoncer *a priori* à traiter les « grands sujets » de l'existence pour illustrer la vérité de la domination dans les rets

⁸⁶⁹ *Ibid.*

⁸⁷⁰ Roland, Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], in *Œuvres complètes, t. IV*, Paris, Seuil, 2002, p. 623. L'auteur souligne.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 36.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

de l'intimité. Il n'est nulle idée, personnage ou situation qui soit posé abstraitement. Mais de fait, cela implique de se confronter au risque de l'exhibition. Pour Butler,

[r]endre compte est donc également ainsi une sorte d'exhibition de soi, une exhibition qui vise à mettre à l'épreuve la justesse apparente du compte rendu, à voir s'il est compréhensible par les autres qui le « reçoivent » au travers d'un ensemble, de normes ou par le biais d'un autre⁸⁷⁶.

L'Alboum « rend compte » d'un mode de fonctionnement⁸⁷⁷ dont elle a fait l'expérience, la scène lui permet de l'objectiver, et de la présenter, pour ainsi dire, au public. Mais cela prend nécessairement la forme de l'imaginaire, ne serait-ce que par le fait que rien, sur la scène, ne nous permet de situer les personnages. Nous tenons d'autant moins « la rampe du *je* » que nous sommes engagés dans la construction imaginaire de ce *je* qui se déploie sous nos yeux en autant d'autres.

L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. « Mettre en scène » veut dire : échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et à la limite : faire de la rampe une barre incertaine. Il est donc important que l'imaginaire soit traité selon des degrés⁸⁷⁸.

Le rapport à soi est un nivellement du réel et de l'imaginaire, où l'un et l'autre sont incertains, et le théâtre se pose à la fois comme meilleur moyen pour mettre en scène soi comme « autres » et acceptation, d'une certaine manière, que *je* n'est pas accessible, « comme la tâche aveugle où s'insère le nerf optique au fond de la rétine, le théâtre serait un point d'impensé, figure de résistance close aux dépouillements autobiographiques⁸⁷⁹ ». Choisir le théâtre donc, comme acte de résistance à la nomination, à l'unicité de l'image, dans la mesure où être en scène, c'est toujours être pris dans le regard de l'autre, mais ainsi, dans *L'Alboum*, à travers « l'effeuillage » car « même dans le cas d'une réduction drastique des confusions possibles [en l'occurrence, l'actrice est seule en scène], il semble que la dispersion du sens et de la voix serait toujours de mise⁸⁸⁰ ».

De la Belle Époque aux années 1970 ce sont les modalités de l'engagement de l'actrice en tant que femme dans son geste qui évoluent, tournant autour la notion de tabou. Les actrices disent ce qu'il n'est pas admis de dire et fédère autour de ce que la société volontiers cherche

⁸⁷⁶ Judith Butler, *Le récit de soi*, op. cit., p. 132. L'autrice souligne.

⁸⁷⁷ « Ce renversement de la perspective sur le pouvoir est fondé sur l'idée – marxiste à l'origine puis revisitée par les féministes – selon laquelle le point de vue à partir duquel on étudie la réalité sociale détermine la connaissance que l'on obtient de cette vérité sociale. » (Manon Garcia, *On ne naît pas soumise*, op. cit., p. 100.)

⁸⁷⁸ Roland Barthes par Roland Barthes

⁸⁷⁹ Barbara Métais-Chastanier, « Écrire hors de soi », in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain – Se dire sur la scène*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2011, p. 107.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

à taire. Le travail de l'actrice est de faire de son intériorité un « miroir des autres⁸⁸¹ », et advenir en *je* sur la scène c'est faire dialoguer les différents niveaux de l'histoire intime, collective, et de l'histoire du théâtre à une époque où l'interprète s'affirme comme modèle de l'individu. Penser en terme d'objectivité son existence est fécond du point de vue formel. « C'est parce qu'il se trouve dans un rapport d'homothétie au réel, dans une connivence informulée de forme et d'échelonnement, que le théâtre sert d'opérateur pour la pensée, de cheville conceptuelle dans l'analyse des dispositifs d'autofiguration⁸⁸² », avance Barbara Métais-Chastanier. Donner corps au pouvoir est émancipateur car cela permet de s'en distancier et ainsi de prendre corps. Mais à être présenté diffracté voire distribué en autant d'individus, il manque sans doute à être symbolisé. L'incarner dans des corps d'hommes eux-mêmes au pouvoir comme le font Angélica Liddell et Sarah Bernhardt est une solution émancipatrice de ce point de vue.

3. Mettre en scène un corps au pouvoir avec Shakespeare

Mettre en scène est un acte de pouvoir⁸⁸³ qui configure un regard à l'aide de différentes techniques. Une vision du monde est proposée qui efface toute trace de celle ou celui qui la pose⁸⁸⁴. C'est un geste qui, pour avoir été porté par des femmes, n'en a pas moins été associé au masculin. Angélica Liddell et Sarah Bernhardt, en choisissant de mettre en scène et d'adapter *Richard III* et *Hamlet* de Shakespeare, intéressent la question de la représentation du pouvoir du point de vue de celui qui l'exerce. *L'Année de Richard* et *Hamlet* de Sarah Bernhardt font pivoter sur son axe la question de la domination masculine : et s'il y avait une soumission fondamentale au désir de régner ? L'impossibilité d'assumer le fait d'avoir un corps, et ce que cela implique de désagréments quand il n'est pas « beau », chez Angélica Liddell, celle de s'émanciper de la parole du père pour devenir soi chez Sarah Bernhardt ? Se venger d'être né difforme chez Richard issu du *Richard III*, venger le meurtre du père chez Hamlet, sont deux problèmes qui se traduisent et cherchent à se résoudre dans l'orbe masculine du pouvoir. Mais se venger d'être né et venger un mort présentent le risque de devenir fou, ou être tué. Comment les actrices prennent-elles en charge ce qui se présente

⁸⁸¹ Du titre d'un documentaire audiovisuel réalisé par Charles Brabant pour la chaîne Télévision Française 1, « Zouc, le miroir des autres », 1976. Disponible en ligne sur la chaîne youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=Z9r7yCeKehE>.

⁸⁸² Barbara Métais-Chastanier, « Écrire hors de soi », art. cité, p. 107.

⁸⁸³ Sophie Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2006, p. 151.

⁸⁸⁴ « Du point de vue artistique, la subjectivité du metteur en scène devient la subjectivité de tous. Le pouvoir artistique réside dans cette subjectivité assumée qui devient le point de référence. » (*Ibid.*, p. 151-152.)

comme le signe d'une soumission masculine au pouvoir au moment où elles-mêmes cherchent à s'imposer comme autrices de leur œuvre ?

3. 1. *L'Année de Richard* d'Angélica Liddell : mettre en scène la domination comme soumission

Richard III est une des pièces les plus sanguinaires du dramaturge anglais qui met en scène un personnage qui n'en a jamais fini de vouloir le pouvoir. Richard, et c'est ce qui va intéresser Angélica Liddell, est au fond en quête de reconnaissance intime : le plébiscite citoyen, dans le cadre de la démocratie mise en scène dans *L'Année de Richard*, n'est qu'une manière de compenser le fait d'être né dans un corps atroce. Richard subit son propre désir de pouvoir. L'identité sexuelle est quelque chose que l'on subit, pour Liddell.

Tout comme j'ai conscience de la mortalité ou de la douleur, j'ai conscience – brutalement conscience – d'être femme. [...] Et cela implique des tas de choses à supporter, comme ces petits rituels d'humiliation qui nous sont imposés par le simple fait d'être femme. C'est pour moi insurmontable. Alors je dois transformer la douleur en quelque chose d'autre⁸⁸⁵.

En construisant le personnage de Richard à partir de l'humiliation qu'est sa propre laideur, Liddell ne nie pas le féminin dans le personnage, ce qui fait d'autant plus ressortir son masculin, identifié à son désir de tuer pour régner.

3. 1. 1. De *Richard III* à *L'Année de Richard*

Angélica Liddell ne tient pas dans sa pièce le même propos que l'auteur anglais. On pourrait même dire : rien à voir, de Shakespeare à Liddell, ce sont deux mondes imperméables l'un à l'autre. Le premier met en scène une foule, une fable au souffle épique inouï où les corps s'enchaînent les uns aux autres dans un monde qui bascule juste assez pour douter d'une justice qui malgré tout triomphe. La seconde synthétise dans un personnage psychopathe l'exercice et les effets du pouvoir, paragon « biopolitique⁸⁸⁶ », dans un déroulé spectaculaire étale, où les scènes se succèdent les unes aux autres sans logique apparente, multipliant les références à l'histoire du XX^e siècle et se terminant sur une ouverture ou une dissolution. Selon Marie-Claude Hubert

[d]ans un souci d'épurer les lignes et de clarifier la fable, les auteurs dramatiques sont amenés à opérer des coupes drastiques, supprimant intrigues secondaires et comparses,

⁸⁸⁵ Angélica Liddell, « Entretien avec Angélica Liddell », Christilla Vasserot, Festival d'Avignon 2010.

⁸⁸⁶ Le biopouvoir est un néologisme de Michel Foucault pour identifier une forme d'exercice du pouvoir qui porte, non plus sur les territoires mais sur la vie des individus, sur des populations. Cf. Michel Foucault, « La naissance de la médecine sociale », *Dits et écrits*, t. 2, op. cit., p. 207-228.

gommant tout détail anecdotique qui, en captant momentanément l'attention des spectateurs, affaiblirait l'intensité du nouveau drame qu'ils créent⁸⁸⁷.

Adapter son regard à un motif traversant l'œuvre shakespearienne, particulièrement plastique aux interprétations, notamment dans le champ de la performance⁸⁸⁸ permet de faire entrer en résonances les œuvres et les esthétiques, qui représentent deux visions du monde d'époques distinctes. Il n'est pas question ici de s'émanciper de l'autorité de l'auteur au sens de prendre ses libertés par rapport à son texte, mais à en extraire ce qui permet de ressaisir l'époque ou, à l'inverse de l'observer à partir de l'époque de l'actrice espagnole, qui est aussi la nôtre. Le texte shakespearien fait là office de matrice, de texte source.

Shakespeare est affilié au maniérisme et au baroque, deux moments de la sensibilité des XVI^e et XVII^e siècles, qui mettent en scène une « conscience tragique du monde⁸⁸⁹ ». Son théâtre est motivé par le motif de la traversée⁸⁹⁰, et Angélica Liddell admet s'être « laissée traverser » par l'œuvre pour l'écrire. Le grotesque, la démesure, la perméabilité entre intérieur et extérieur (des espaces et des corps) sont autant de motifs esthétiques exploités par le dramaturge, repris et adaptés par la performeuse qui les déplace dans le champ de l'esthétique « postdramatique », telle qu'elle a pu être définie à l'orée des années 2000 par Hans-Thies Lehmann, et cela bien que l'auteur ne mentionne pas le travail de la dramaturge espagnole⁸⁹¹. Dans son livre, Lehmann situe l'esthétique postdramatique

dans le sillage du développement, puis de l'omniprésence des *médias* dans la vie quotidienne depuis les années 1970 [d'où] surgit une pratique du discours théâtral nouvelle et diversifiée. [...] Les langages de la scène développés depuis l'avant-garde historique deviennent dans le théâtre postdramatique un arsenal de gestes d'expression servant à apporter une réponse du théâtre à la communication sociale transformée, aux conditions des technologies de l'information généralisées⁸⁹².

Plus qu'une esthétique de la synthèse, c'est un rassemblement d'éléments disparates qui fait en outre explicitement référence à l'esthétique shakespearienne : « [le théâtre

⁸⁸⁷ Marie-Claude Hubert, *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 6.

⁸⁸⁸ « [...] Even those rare productions that seem on first viewing to fill a play to its very limits, will be thought in ten years' time to have missed whole areas of Shakespeare's invented world. The reason for this, quite simply, is that the range of possible interpretations for a Shakespearean play is constantly expanding. » (Alexander Legatt, « The Extra Dimension: Shakespeare in Performance », in John Russel Brown (Ed.), *Studying Shakespeare*, Hong Kong, Macmillan, 1992, p. 158.)

⁸⁸⁹ Gisèle Venet, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », in *XVII-XVIII*. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles, n°55, 2002, p. 25.

⁸⁹⁰ Marceau Deschamps-Ségura, « Entre la scène et la salle : le théâtre shakespearien comme esthétique de la traversée », *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne*, n°11, 2016. URL: <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=991>.

⁸⁹¹ Pour Lehmann, le travail de Kantor est crucial, tout comme il l'est pour Liddell. Cf. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* [1999], traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 108-114 ;

⁸⁹² Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 28-29.

postdramatique] peut [...] s'avérer "nihiliste" et "grotesque" – mais *Le Roi Lear* l'est aussi⁸⁹³. »

L'Année de Richard actualise une filiation esthétique. Son spectacle est baroque – de *barroco* en portugais qui signifie la perle irrégulière – et, ou car, postdramatique⁸⁹⁴. Il est composé de dix-sept scènes qui se présentent comme autant de tableaux de différentes longueurs. Chaque scène s'arrête sur un moment de l'accession de Richard au pouvoir et lui fait correspondre une adresse particulière : aux enfants qu'il fait fuir, à Catesby son fidèle homme de main, aux politiciens, au peuple, à une enfant prostituée, aux soldats. L'espace-temps est indéterminé, le passage d'une scène à une autre est indiqué par un changement de lumière et de musique, seules altérations de l'espace autres que celles suscitées par les interprètes en scène. Ce sont le texte et le jeu des personnages qui nous invitent à le déduire et imaginer la situation au fur et à mesure que la parole se déploie, sans que les espaces « privés » et « publics » ne soient autrement caractérisés. Le texte lui-même n'est pas une fable mais se constitue comme autant de soli performatifs. Le personnage parle à la première personne, et c'est par le prisme de sa subjectivité que l'on a accès au monde qu'il décrit. Et si le lieu théâtral n'est caractérisé ni spatialement ni temporellement, les références à l'« actualité » politique, plus ou moins récente en 2005, situe l'énonciation dans le monde d'aujourd'hui, celui d'après Franco et Hitler dont le personnage cherche à tirer les leçons pour accéder démocratiquement au pouvoir – « Pourquoi avez-vous peur de la démocratie ? / Pas besoin de coup d'État. / C'est dépassé tout ça⁸⁹⁵ », dit Richard aux politiciens.

Certes, le spectacle mélange les sens, les couleurs, les textures ; rien n'y est ni ne se donne immédiatement à l'entendement. C'est bien plutôt d'abord par le corps et la performance de l'actrice que l'on a accès au sens. Trois champs référentiels ainsi se croisent et dialoguent : la Chine, à travers la bande-son, le pyjama de soie bleue de Richard, le maquillage, les références textuelles très claires à cette région du monde – le petit livre rouge mais aussi la prostituée chinoise – ; l'esthétique baroque elle-même avec le sanglier empaillé, la musique de Purcell, voire le manteau en fourrure ; le contemporain, avec les bières Heineken, le gilet clouté du sigle « Peace and love », les Beatles, les haltères, les bouteilles d'eau en plastique.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁹⁴ « Le théâtre postdramatique englobe donc l'actualité/la reprise/la continuité d'esthétiques anciennes, par exemple de celles qui, autrefois déjà, s'étaient distancées de l'idée dramatique au niveau du texte ou du théâtre. » (*Ibid.*, p. 36.) Ce qui invite à s'interroger sur la pertinence de la centralité de la notion de « drame », ou de « fable », pour aborder le théâtre et ses esthétiques, ainsi que Florence Dupont le formule dans « Théâtre antiques (grecs et romains) : théâtres pré-dramatiques ? », in *Le Théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond ?*, Gérard Thiériot (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2013, p. 13-14.

⁸⁹⁵ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, *op. cit.*, p. 22.

Ces champs « lexicaux » sont aussi importants que le texte lui-même, débité à une allure folle. Le goût pour l'hétérogène, l'importance accordée au corps comme lieu et agent de métamorphoses⁸⁹⁶ rapprochent le personnage de l'esthétique baroque dont il garde l'outrance, les torsions, le caractère duel. Mais si Lehmann conçoit l'esthétique postdramatique dans un rapport de « progression », de « dépassement » des esthétiques antérieures, fondées elles sur le drame, rien de tel dans *L'Année de Richard* où il ne s'agit pas d'affirmer la préséance d'une esthétique sur une autre. Le geste de l'actrice est souverain, qui navigue à l'intérieur d'une pièce, celle de Shakespeare, pour en tirer un intérêt contemporain, par-delà une démarche d'« actualisation ». *Richard III* fonctionne à ce titre comme une peau dont l'actrice se serait revêtue : c'est bien plutôt la forme du solo qui est originale, le choix de la performance comme actualisation du jeu baroque où l'acteur était lui-même au centre et dans un rapport performatif au présent.

Émancipée de la suspension du sens et de la tenue aristotélicienne d'une fable propre à l'esthétique postdramatique, l'actrice pose une liminalité dans le choix du solo, lui-même contredit par la présence muette mais bel et bien agissante de Catesby. Entre le postdramatique, qui partage avec le baroque⁸⁹⁷ une esthétique du mélange, de la cohabitation des contraires, Angélica Liddell partage avec Shakespeare une méditation sur le désir du pouvoir.

3. 1. 2. Du désir du pouvoir

Inspirées toutes deux de personnages historiques, les pièces de William Shakespeare et d'Angélica Liddell, à quatre siècles d'intervalle, mettent en scène la manière dont la quête du pouvoir est la manifestation d'une compensation narcissique⁸⁹⁸. En réduisant la pièce de Shakespeare, Angélica Liddell rassemble le propos du dramaturge anglais en une figure. La domination masculine établit un ordre factice dont Richard peut se rendre aisément maître puisqu'il y est symboliquement attaché. Poisson dans les eaux du pouvoir ; clos dans le bocal, nous montre Angélica Liddell, aux parois duquel Richard ne cesse de se heurter.

⁸⁹⁶ « [L]e corps baroque n'a pas de formes fixes ou closes, mais est conçu comme un lieu de passage et de mouvement perpétuel » (Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « texte et voix », 2001, p. 150.)

⁸⁹⁷ « Le terme "baroque" permet en effet de décrire une période assez longue qui cumule deux moments principaux : le plus central, entre les années 1580 et 1640 environ, souvent retenu comme délimitation du baroque, voit en fait la plus grande intensité des productions maniéristes et baroques en littérature et leur plus grande interpénétration, ce qui place la période de créativité de Shakespeare au cœur même de cette ère de double influence. » (Gisèle Venet, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », art. cité, p. 8.)

⁸⁹⁸ Alfred Adler, *La compensation psychique de l'état d'infériorité des organes*, suivi de *Le problème de l'homosexualité*, [1907] traduit de l'allemand par le Dr. Herbert Schaffer, Paris, Payot, 1958.

Intime et politique⁸⁹⁹, la pièce de Shakespeare l'est de part en part, qui commence avec la fameuse invective de Richard contre son frère aîné, Édouard IV, prince régnant dans une forme de félicité.

Donc, voici l'hiver de notre déplaisir
Changé en glorieux été par ce soleil d'York ;
Voici tous les nuages qui pesaient sur notre maison
Ensevelis dans le sein profond de l'Océan⁹⁰⁰ !

Le personnage est construit par la pitié et la fascination que l'on peut ressentir pour lui⁹⁰¹. Ce jeu entre la conscience des actes posés, leur caractère criminel, et leur énormité non seulement baroque (esthétique) mais réelle (politique) qu'Angélica Liddell va mettre à profit dans son interprétation de l'œuvre shakespearienne. L'actrice reprend la progression de l'action et la dimension excessive de la théâtralité élisabéthaine, condensées dans les récits performatifs du personnage de Richard, seul sur la scène de l'histoire. Lucide et paradoxalement généreux quant à ce qu'il met au jour des logiques sous-jacentes du pouvoir, Richard n'est pas mort, à la fin de la pièce de Liddell, il se retire pour écrire ses mémoires. Dans les deux pièces, Richard met en œuvre cette stratégie meurtrière, s'appuyant davantage sur les forces sociales plutôt que sur son propre clan. Il se présente comme affranchi, d'une certaine manière, de toute fidélité à la famille royale, usant du langage jusqu'à se rendre ivre de son propre discours.

Réduisant la pièce au héros éponyme, Angélica Liddell abstrait les questions relatives au rapport de pouvoir de façon à en montrer aussi les interstices psychiques et désordres physiologiques, que cette dynamique politicienne implique. Là où Shakespeare montre une ascension brillante, l'actrice espagnole présente un personnage « maniaco-dépressif », c'est-à-dire alternant entre des phases de sentiment de toute-puissance, essentiellement tournées vers l'extérieur, et des phases de grand désespoir, tournées vers l'intérieur très concret du corps en ce qu'il se manifeste sur le mode torturant de la douleur et du ressentiment.

⁸⁹⁹ « De Shakespeare à Pouchkine, se déploie ainsi, à côté du champ de l'action politique, une scène intérieure, sur laquelle prennent corps les désirs, les hésitations ou les remords des puissants. Les monologues et les rêves, racontés ou directement donnés à voir sur scène avec leurs fantômes, font pénétrer les spectateurs dans l'intimité de l'homme de pouvoir. » (Véronique Lochert, « "Le Pouvoir en scène" : présentation », SFLGC, Agrégation, publié le 21 Septembre 2018. Consulté le 05 Février 2020. URL : <http://sflgc.org/agregation/lochert-veronique-le-pouvoir-en-scene-presentation/>.)

⁹⁰⁰ William Shakespeare, *Richard III*, traduction de l'anglais par François-Victor Hugo, in *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1866, p. 283.

⁹⁰¹ « C'est le dévoilement sur scène de ce secret arriéré fond qui nous permet d'éprouver de la sympathie pour le héros et de nous identifier à lui. » (Jean-Michel Vives, « Personnages psychopathiques à la scène : un essai freudien de technique psychanalytique », in *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, 2009, p. 219-232. DOI : 10.3917/cm.080.0219.)

Corps et pouvoir.
Amour et État.
Aujourd'hui, la souffrance est privée et le bonheur est public.
Aujourd'hui est un jour fait pour l'amour.
Mais moi,
Le fils aîné du ressentiment.
Moi, qui ai le pouls d'un crapaud,
Moi,
Qui ai la couleur brune de la vermine.
Moi !
J'ai bon espoir qu'il arrive quelque chose de très grave,
De très très grave.
Je suis une pulpe vaseuse à l'intérieur d'un sac.
Je suis un homme attaché à un bûcher.
Mes propres habits m'ont en horreur.
Mon âme est dégoûtée par ma vie.
[...] ⁹⁰²

Le narcissisme du personnage est l'endroit où s'articule son désir de pouvoir, dimension cruciale chez Shakespeare que l'actrice espagnole radicalise dans la mesure où elle vide la pièce baroque de tous ses autres personnages, à l'exception d'un seul qu'elle garde muet, Catesby. Ce dernier est servilement associé au pouvoir chez Shakespeare, sa présence quasi fantomatique. Dans la pièce de Liddell il devient un partenaire essentiel, en qui Richard tout à la fois cherche à se rassurer et se mire.

Catesby, tu crois que j'ai du pouvoir ?
Je veux dire : du vrai pouvoir ?
Tu ne t'intéresses pas aux biographies, Catesby ?
Comment pourrais-tu t'intéresser aux biographies, Catesby,
Alors que tu es la mort, la mort, la mort...
[...]
Mais moi, je ne t'aime pas, Catesby.
Je ne t'aime pas plus que tous ces mendiants que nous allons étripier.
Je n'aime que l'absence de ta langue,
Je n'aime que ta difformité,
Ce qui nous rend semblables ⁹⁰³.

⁹⁰² Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 12.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 39-41.

Catesby est le premier interlocuteur de Richard : il lui parle comme il parlerait à un reflet de lui-même. Liddell présente la conquête du pouvoir comme mise en scène d'une facticité. L'« autre » n'est pas un autre mais la projection d'une image valorisante à même de compenser l'horreur des actes commis. Vêtu de noir, couleur absorbante, Catesby n'est pas une personne, il est un support et à ce titre il est indispensable.

Essentielle complaisance donc, dans la conquête du pouvoir, qu'Angélica Liddell ne montre pas « de l'extérieur », mais s'engage entièrement dans un geste d'« auteur en scène⁹⁰⁴ » qui fait intervenir sa sexualité.

3. 1. 3. Affirmation de l'autrice dans une esthétique postdramatique : ne pas renoncer au sens

L'originalité d'Angélica Liddell consiste, là où Shakespeare s'invisibilise derrière sa kyrielle de personnages et diffracte la figure auctoriale à travers différents points de vue, à affirmer son identité d'actrice. Angélica Liddell met en scène la distorsion entre la souffrance de la difformité de Richard, qui est sa faiblesse, que l'on peut lier ici à la connaissance de l'humiliation relatée par Liddell en tant que femme, et son désir de pouvoir qui a besoin de nier tout autre corps. Lutter contre la facticité que l'on voit agir en politique, cynisme morbide et complaisance des puissants, c'est lutter avec les armes de la performance au théâtre, et oser parler de soi à l'endroit de l'Histoire et à sa puissance de néantisation. Angélica Liddell va faire correspondre le fait d'être née « femme » contrainte à subir son corps dans un contexte de domination masculine – sexe « deuxième » – avec la difformité qui fait souffrir Richard, pour construire un personnage au fond soumis au désir de dominer.

« De toute façon, on finit toujours par parler de soi, même si on parle d'un chien⁹⁰⁵. » Angélica Liddell prête à Richard sa connaissance en tant que femme de l'humiliation, afin de faire apparaître de manière encore plus saillante le désir de dominer du personnage comme expérience de la soumission. En présentant un personnage ignorant de l'histoire de son corps sexué – du fait qu'en tant qu'homme, il est anthropologiquement « programmé » pour la domination –, Angélica Liddell laisse apparaître la manière dont les hommes au pouvoir sont agis par un désir d'exercer le pouvoir qui à son tour les domine, les rends dépendant de l'exercice de la domination.

⁹⁰⁴ Marion Cousin, *L'Auteur en scène. Analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse en Études théâtrales, dir. Jean-Pierre Ryngaert, université Paris 3, 2012.

⁹⁰⁵ Angélica Liddell, « Entretien avec Angélica Liddell », Christilla Vasserot pour le Festival d'Avignon 2010. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force/ensavoirplus/>.

Tout en sachant faire le mal, Richard dit ne pouvoir faire autrement : il est soumis aux affects, à la passion du pouvoir, au désir de venger sa difformité.

Mon corps est ma volonté.

Mais mon corps est au dessus de la volonté des hommes.

Car la guerre et la faim sont au-dessus de la volonté des hommes.

Mon corps est la fin du monde !

Le corps, le corps⁹⁰⁶ !

Désir de vengeance quant au fait d'être né dans ce corps là. Ricardo, tyran machiavélique, exploite la théâtralité du pouvoir et l'excuse qu'il y a à être né homme pour parvenir à ses fins. Richard cherche à s'inscrire coûte que coûte dans une société, puisqu'il (y) est né :

Alors, je vous en supplie, ne me demandez pas d'être juste,

car la justice n'est pas de mon ressort.

Naître n'est pas une mince affaire.

Vos parents vous ont donné la vie.

Personne ne peut vous faire plus de mal.

Ce sont eux, les coupables

de toutes les douleurs qui vous attendent⁹⁰⁷.

Donner naissance est infliger la vie : Richard, en tant qu'homme, se bat contre la naissance, aussi bien contre lui-même comme être humain. Il se bat contre le fait d'être né. Dès lors il ne peut jamais agir pour lui-même, ou plutôt agir pour soi c'est agir contre la vie, en vue du pouvoir, et de prendre exemple sur les « grands hommes », pour savoir ce que cela est, une humanité majuscule.

Il est bon de connaître les grands hommes.

De prendre exemple sur eux.

Moi, par exemple, je connais toutes leurs maladies, physiques ou psychiques.

J'ai étudié chacun de leurs viscères, comme un chirurgien⁹⁰⁸.

Connaître les grands hommes c'est connaître leur dossier médical, connaître leurs intérieurs. Faire apparaître leur « maladies, physiques ou psychiques », c'est être toujours « hors de soi », voir son corps par la médiation d'autres, se projeter « en corps » en ceux qui occupent le pouvoir. L'expérience de la soumission au pouvoir est celle de la décorporation, de la projection de soi en l'autre, et de s'y identifier – de croire à sa machination si bien qu'elle ne saurait plus apparaître comme acte « conscient » de projection.

⁹⁰⁶ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, op. cit., p. 41.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

À l'instar de la déconstruction de l'intériorité par Zouc à travers la multiplication des personnages/personnes qui la peuplent sur le mode du rapport de pouvoir, Angélica Liddell déconstruit cette intériorité en la présentant comme processus d'identification au désir de pouvoir, inaugurant un renversement réciproque de ce qui est associé à l'intérieur et à l'extérieur.

Corps et pouvoir.

Amour et État.

Aujourd'hui, la souffrance est privée et le bonheur est public.

Ainsi le personnage ne peut-il que désirer la mort :

Aujourd'hui est un jour fait pour l'amour.

Mais moi,

Le fils aîné du ressentiment.

Moi, qui ai le pouls d'un crapaud,

Moi,

Qui ai la couleur brune de la vermine.

Moi !

J'ai bon espoir qu'il arrive quelque chose de très grave,

De très très grave.

Je suis une pulpe vaseuse à l'intérieur d'un sac.

Je suis un homme attaché à un bûcher.

Mes propres habits m'ont en horreur.

Mon âme est dégoûtée par ma vie⁹⁰⁹.

Richard n'est jamais mis en défaut que par lui-même, dépendant de l'image qu'il produit en tant qu'elle est une action sur le monde⁹¹⁰, et devenue « normalité ».

Mais la guerre aussi c'est « normal »

C-e-s-t-n-o-r-m-a-l

C'est normal !

Pas de quoi être surpris, vu que c'est « normal ».

Corps et pouvoir.

Amour et État⁹¹¹.

⁹⁰⁹ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, op. cit., p. 12.

⁹¹⁰ Le pouvoir est un mode d'action qui s'exerce sur les êtres : « Il est un ensemble d'actions sur des actions possibles : il opère sur le champ de possibilité où vient s'inscrire le comportement de sujets agissants : il incite, il induit, il détourne, il facilite ou rend plus difficile, il élargit ou il limite, il rend plus ou moins probable ; à la limite, il contraint ou empêche absolument ; mais il est bien toujours une manière d'agir sur un ou des sujets agissants, et ce tant qu'ils agissent ou sont susceptibles d'agir. Une action sur des actions. » (Michel Foucault, in « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits*, 1954-1988, t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 313.)

La normalité c'est la crise, c'est l'identification du corps au pouvoir et c'est donc ne cesser de désirer mourir, pour Richard. L'interprétation d'Angélica Liddell peut être lue comme émancipatrice car Richard exsude le privilège d'être né homme : il ne supporte pas d'être né privilégié. La lucidité qui lui permet de voir, comprendre et révéler les mécanismes du pouvoir le rend malade.

Dans *L'Année de Richard*, Angélica Liddell focalise l'attention du public sur le motif de la quête de pouvoir, distribuée dans l'œuvre shakespearienne en différents personnages. En mettant en scène un personnage masculin qui dit « toute la vérité » sur son rapport à lui-même et dans une parfaite transparence quant à son désir de dominer, l'actrice se situe dans la filiation shakespearienne qui présente Richard comme un personnage émancipé – lucide sur les techniques du pouvoir, et des manières de le prendre. Elle présente, en contrepartie, un personnage absolument dépendant d'un « autre » qu'il nie en tant que tel. Le corps du pouvoir tel qu'il est illustré par le Richard d'Angélica Liddell est réduit à sa substantifique moelle : l'exercice d'un rapport de domination dans lequel « aucun n'est un ». Si l'ivresse de pouvoir est sanctionnée dans *Richard III* par la mort du héros, dans *L'Année de Richard*, Angélica Liddell change la fin⁹¹². Richard se retire pour « écrire ses « mémoires ». La sanction n'est pas dans la mort, mais dans le fait de vivre une vie de soumission au désir de dominer. Ce faisant l'actrice met en évidence le fait que la scène politique est en réalité gouvernée par l'intimité. C'est cette dernière, transgenre, qui lui permet de construire son personnage et de proposer dans son spectacle une lecture du monde contemporain.

Le personnage d'Hamlet est aussi confronté à la difficulté d'être un homme et de devenir adulte dès lors qu'il croit à la réalité spectrale de son père mort. Mais il peut être présenté comme l'antinomie de Richard, car il n'a pas besoin de se battre pour parvenir au cœur du pouvoir, il y est déjà. C'est au centre et au sommet du pouvoir que se situe l'intrigue d'*Hamlet*, qui repose sur la croyance en la réalité d'un revenant. En mettant en scène cette pièce au faîte d'une gloire internationale, il est envisageable d'interpréter le geste de Sarah Bernhardt, qui joue Hamlet à cinquante six ans, comme le choix de mettre en scène la

⁹¹¹ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, *op. cit.*, p. 15.

⁹¹² « On peut décider de raconter la suite de l'histoire, de s'emparer du temps à venir après le livre refermé ou les applaudissements d'une représentation. Ainsi avec le temps qui continue de s'écouler, l'écrivaine passe outre la fin de l'histoire et s'offre des possibilités nouvelles pour s'imposer comme créatrice. Comment ? En refusant le clap de fin. Il suffit de dévier le cours de l'histoire, d'inverser le dénouement qu'on nous offre comme un point définitif. » (Geneviève Fraisse, *La Suite de l'histoire*, *op. cit.*, p. 44.)

croissance au pouvoir comme fantôme – le théâtre depuis fort longtemps en fabrique – et de participer très concrètement à asseoir sa légende.

3.2. (Se) mettre en scène (dans) *Hamlet* : Sarah Bernhardt

L'intrigue d'*Hamlet* se développe à partir d'une incertitude et laisse palpiter l'élytre de la croyance au revenant. En choisissant de mettre en scène et de s'illustrer dans cette pièce au moment de l'ouverture du théâtre qu'elle rebaptise de son nom, Sarah Bernhardt travaille à s'inscrire dans l'espace et temps. Elle s'émancipe de la patrimonialisation du texte de Shakespeare en en proposant une toute nouvelle version. En interprétant le héros éponyme et en dirigeant la mise en scène, l'actrice se place des deux côtés du regard. Son geste de mise en scène comprend la réécriture de la pièce jusqu'à sa condensation en un court film diffusé lors de l'Exposition Universelle de 1900. Il prend acte de sa position de star mondialement connue, au pouvoir certain sur les imaginaires. Mais le personnage d'Hamlet est aussi celui qui subit le doute quant à la réalité de la présence de son père défunt. Comment l'actrice ne pouvait-elle elle-même pas douter de l'évanescence de sa propre gloire d'actrice de théâtre ? On avance ici que donner corps au fantôme du père, c'est incarner le pouvoir en un corps mort, obsédant et revenant, dans une forme de métaphore du geste de mise en scène en voie d'auctorialité. En contre-partie, Sarah Bernhardt construit sa légende en s'engageant dans la production cinématographique, laissant à la postérité l'image très réelle d'elle-même en jeune homme vif, ainsi qu'un bâtiment, un théâtre, à son nom.

3. 2. 1. L'ombre de Shakespeare

On peut lire le choix de Sarah Bernhardt d'interpréter Hamlet et de monter la pièce de Shakespeare, comme une réflexion sur l'impossible émancipation des hommes de l'obéissance à leurs pères. Shakespeare est en vogue depuis le romantisme, il fascine. Le texte shakespearien, traduit de nombreuses fois, apparaît comme essentiellement ouvert, plastique à l'interprétation. Le texte joué à la Comédie-Française avec Mounet Sully dans le rôle titre est en alexandrins. Il a été rédigé en 1847 par Alexandre Dumas et Paul Meurice et représenté scéniquement à quatre reprises avant d'être choisi pour la salle Richelieu⁹¹³. Avec l'aide d'Eugène Morand et de Marcel Schwob, Sarah Bernhardt rend au texte sa labilité, en lien avec le geste de mise en scène considéré comme art d'incarner l'immatériel, et donner vie aux fantômes.

⁹¹³ Jean Jacquot, « Mourir ! Dormir!... Rêver peut-être? Hamlet de Dumas-Meurice, de Rouvière à Mounet-Sully », *Revue d'histoire du théâtre*, n°64, 1964, p. 407-444.

- Quel *Hamlet* ?

Après avoir fait l'objet de circonspections de la part de Voltaire au XVIII^e siècle, Shakespeare est remis à la mode par les romantiques et notamment par Victor Hugo. Franz Liszt compose un poème symphonique de ce nom en 1858, Ambroise Thomas en fait un opéra en 1866, et Tchaïkovski s'en empare en 1888 dans l'ouverture fantaisiste *Hamlet*. Le *Journal des Goncourt*, au neuf février 1889, manifeste la passion encore non démentie pour le dramaturge anglais :

On cause à dîner, chez Daudet, de ce théâtre de Shakespeare, de ce théâtre hautement philosophique ; on parle de ces deux pièces de Macbeth et d'Hamlet d'une humanité si eschylienne, et dont le théâtre moderne n'a rien gardé, en son terre à terre d'aujourd'hui, et où les individualités sont si peu originales, si bourgeoisement petites⁹¹⁴.

L'habituelle condescendance des Goncourt est la stricte réciproque de la sanctification (par l'épithète « hautement philosophique ») d'un génie inscrit dans une filiation « antique », caution de validité artistique⁹¹⁵. Comment une actrice peut-elle interpréter ce chef-d'œuvre du patrimoine culturel mondial, comment peut-elle faire œuvre d'art et de philosophe ?

Établir une aune permet de juger depuis celle-ci tout ce qui en diffère, et donc de se tenir – voire, sourdement, de s'identifier – à une figure à l'exclusion d'autres, interdit de penser la différence autrement qu'en relation avec ce « même », indépassable. Dans ce contexte de reviviscence de l'auteur anglais, Sarah Bernhardt n'est pas en reste, qui a joué lady Macbeth en 1884 dans une traduction de Jean Richepin et Ophélie dans l'adaptation de Charles Samson et Lucien Cressonnois au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1886. Les spectacles présentent toujours des adaptations du texte shakespearien, parce que l'on ne sait pas comment traduire leur verdeur, la morale bourgeoise imprégnant la société de la Belle Époque, qui concerne au premier chef le public des théâtres. Pour Sarah Bernhardt, qui vient d'ouvrir un théâtre à son nom sur la place du Châtelet, il s'agit de préserver l'originalité de l'œuvre et une dimension « grand public » qui permette de la diffuser.

Dans le corpus shakespearien, *Hamlet* occupe une place particulière, la plus longue, la plus célèbre et certainement la plus jouée des pièces du dramaturge anglais. Publiée en 1603 (premier quarto), et représentée pour la première fois entre 1598 et 1601, l'histoire d'*Hamlet* est celle du jeune prince du Danemark cherchant à venger son père mort, mission qu'il se voit confier par le fantôme de ce père qui lui apparaît au début de la pièce. L'assassin serait son

⁹¹⁴ Edmond de Goncourt, *Journal*, wikisource en ligne, paragraphe 17. https://fr.wikisource.org/wiki/Journal_des_Goncourt/VIII/Ann%C3%A9e_1889.

⁹¹⁵ Sur la question du génie et sa critique par l'histoire de l'art féministe, voir chapitre 2.

oncle, Claudius, devenu entre-temps l'époux de sa mère. Hamlet simule la folie pour mettre à l'épreuve les paroles du spectre sans être suspecté de trahison. Claudius se rend compte des soupçons du prince, et cherche à l'éloigner en projetant de le tuer. Hamlet s'en sort, mais la pièce se termine dans un bain de sang, où tout le monde meurt hormis Horatio l'ami du prince, qui ne se tue pas sur son ordre, afin de raconter son histoire. L'histoire d'*Hamlet* est celle d'hommes, où les femmes sont des objets d'échange malheureux – la mère n'est pas cet objet d'amour inconditionnel mais une traîtresse et celle qui incarne cet amour est Ophélie, d'abord aimée puis prise au piège, bafouée et finissant dans le ruisseau. Si le personnage d'Hamlet reste fidèle à l'ordre paternel, résistant à ceux qui le transgressent, Gertrude au premier chef, la pièce, en déployant différents personnages comme autant positions infléchissant la fidélité cet ordre, peut être lue comme une méditation sur la possibilité de s'émanciper de l'obéissance au père, représentant de la loi et de l'ordre du monde connu.

« Depuis le XVIII^e siècle, la question n'est pas de jouer ou non *Hamlet*, mais quel *Hamlet* jouer⁹¹⁶ », écrit Agathe Sanjuan. La version officielle de la pièce telle qu'elle est conservée et jouée à la Comédie-Française est une traduction versifiée d'Alexandre Dumas et Paul Meurice, un « drame en cinq actes, en vers, composé de treize tableaux »⁹¹⁷, présentée pour la première fois en 1886 avec Mounet-Sully⁹¹⁸ dans le rôle-titre. Un « spectacle grandiose⁹¹⁹ » pour lequel « le style Renaissance avait été choisi par analogie avec la période de l'écriture de la pièce et non le temps de l'action⁹²⁰ ». C'est dans cette filiation que s'inscrit la traduction de Marcel Schwob et Eugène Morand, commandée par Sarah Bernhardt, qui sert de base au spectacle créé par elle. L'ambition est de créer un nouvel *Hamlet*, libéré de la traduction littéraire française versifiée qui rapproche le texte shakespearien des usages traditionnels de la dramaturgie française.

S'émanciper de la tradition littéraire française à ce moment-là, c'est chercher à traduire le texte dans une langue vernaculaire, c'est-à-dire de faire déchoir le texte de son statut de monument. Dans le manuscrit autographe de la traduction de Schwob, le traducteur fait état des différentes versions de l'écriture d'*Hamlet*, entre 1602 et 1604, et de sa généalogie parmi les contes, légendes et chansons populaires. Il justifie sa traduction par la « bonne foi, (...), ce

⁹¹⁶ Cité par Michèle Willems, « L'excès face au bon goût : la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo », in *Société Française Shakespeare*, n° 25, 2007. DOI : 10.4000/shakespeare.1032.

⁹¹⁷ Alexandre Dumas, Paul Meurice, *Hamlet, Prince de Danemark*, Paris, Calmann Levy, 1886.

⁹¹⁸ Au même moment, Le Théâtre de la Porte Saint-Martin présente la pièce avec Sarah Bernhardt dans le rôle d'Ophélie.

⁹¹⁹ « *Hamlet*, qui se donna quarante-deux fois en 1886 et trente-quatre l'année suivante, devint l'événement de son temps », selon Isabelle Schwartz-Gastine, in « Hamlet de Talma à Mounet-Sully : "une ressemblance immortelle" », in *Société Française Shakespeare*, n°35, 2017.

⁹²⁰ Isabelle Schwartz-Gastine, « Hamlet de Talma à Mounet-Sully : "une ressemblance immortelle" », art. cité.

n'est pas un commentaire. Les mots sont représentés par des mots, et les phrases par des phrases⁹²¹ ». La volonté d'être le plus proche possible du texte original se trouve également dans la situation du contexte de l'écriture : le siècle de Louis XIII. Schwob a traduit *Hamlet* en pastichant la langue française du XVII^e siècle. Il anticipe le reproche d'archaïsme de la traduction⁹²², qui ne manquera pas d'être fait, en affirmant préserver l'originalité du texte, au double sens du terme : s'appuyant sur l'exégèse du texte original, seule manière d'en rendre la particularité linguistique, sonore, stylistique. La pièce comporte douze scènes.

En faisant réécrire la pièce pour retrouver son originalité l'actrice s'émancipe d'une tradition de traduction versifiée, dans laquelle s'illustre Mounet-Sully à la même époque. Cette traduction est pensée en vue de la scène, faisant du texte un matériau parmi d'autres dans la construction du spectacle, dans le droit fil du geste de mise en scène. Refuser la monumentalisation, c'est concevoir le geste de mise en scène comme une *praxis* et transcender la partition entre matérialité et immatérialité, puisque la matérialité c'est le geste de la metteuse en scène, et l'immatériel c'est l'image de l'actrice, sa représentation en « monstre sacré ».

- Mettre en scène, le corps des morts

La nouvelle traduction de Schwob et Morand est certes archaïsante dans ses formulations, mais elle est plus complète – le spectacle donne davantage du texte de Shakespeare que la version anglaise la plus fréquemment montée à cette même époque, selon Gerda Taranow⁹²³. En mettant en scène *Hamlet*, Sarah Bernhardt se confronte à la question de la représentation du fantôme du père, clef de voûte du drame, motif de l'action d'Hamlet, entre désir de vengeance et possibilité de vivre une vie hors de l'obéissance au père.

⁹²¹ Marcel Schwob, in Eugène Morand et Marcel Schwob, *Hamlet*, manuscrit autographe, Bibliothèque Nationale de France, cote f. 16.

⁹²² Tandis que la critique anglaise lui reproche ses néologismes. Cf. Gerda Taranow, *Sarah Bernhardt, the art within the legend*, Princeton, Princeton university Press, 1972, p. 219.

⁹²³ « When she performed the Schwob-Morand text, she was the first in the French théâtre ever to have offered the public a translation rather than an adaptation of Shakespeare tragedy. [...] Gone were the rhyming alexandrine couplets used in the stage adaptations that preceded the Bernhardt *Hamlet*, and gone were the alterations in plot that had characterized theatrical adaptations of *Hamlet* since 1769. In place of previous adaptations was a prose translation based upon scholarly sources in English, French, and German, and presented with so few excisions that the performed text was fuller than any of those used by then contemporary English Hamlets. » (Gerda Taranow, *The Bernhardt Hamlet: Culture and Contexte*, New York, Peter Lang, 1997, p. xvii-xviii.)

« Réécriture », la traduction d'*Hamlet* se présente comme mise en scène⁹²⁴, et la mise en scène comme une écriture scénique. À la fin du manuscrit de la pièce, en effet, Eugène Morand note des indications très précises pour la mise en scène. Il s'agit d'indications d'entrée, de mouvement, un travail de dramaturge en somme, qui cherche à traduire les indications du texte en une réalité scénique plausible. Par exemple, pour régir les apparitions du spectre au début de la pièce aux deux gardes Bernardo et Horatio, Morand écrit : « à chacune de ces répliques, le spectre apparu d'abord devant Marcellus, puis disparu, reparaît successivement de chaque côté de la scène devant le personnage qui parle, qui disparaît⁹²⁵. » Le spectre se montre à chaque fois qu'il dit être aperçu par les personnages : la mise en scène prend le parti de rendre réelle l'apparition, de donner corps au fantôme, dans une forme de métaphore de l'activité de mise en scène alors en voie de légitimation⁹²⁶.

Le geste de Sarah Bernhardt s'inscrit dans l'histoire longue de la représentation des fantômes en scène, histoire qui relève des techniques spectaculaires. Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto retracent les dimensions ludiques et sacrées adjointes à la fabrication des fantômes. Le fantôme ne fait pas seulement peur, il est la figure de l'ambivalence et de la croyance même en la possibilité de rendre sensible la présence de l'au-delà. Rappelant la mode spirite amorcée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les auteurs notent :

La frontière entre la mise en scène des fantômes pour le théâtre et la fabrication et la mise en scène des fantômes pour communiquer avec les esprits semble assez poreuse, en tout cas dans la conscience du public qui assiste à ces prestations spectrales. La démonstration du bien fondé surnaturel de la prestation ou, au contraire, la démythification d'un procédé artificiel produisent, paradoxalement, le même résultat : l'émotion du spectateur d'une représentation émeut, finalement, autant que la présentation d'un phénomène inexplicable⁹²⁷.

Dans *Hamlet*, l'action du héros est absolument dépendante de la présence du spectre paternel. C'est dire que sans le fantôme, l'histoire d'Hamlet n'a pas lieu, d'une part, et que, d'autre part, la manière dont ici l'actrice va mettre en scène la croyance du héros en la présence effective du spectre modélise la manière dont le public va se rapporter à cette histoire. Or Hamlet père incarne dans la pièce de Shakespeare le pouvoir du « vieux monde »,

⁹²⁴ « La notion de "mise en scène" [...] est intimement liée à l'idée de réécriture, de refonte de l'œuvre [...] » (Roxane Martin, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 44.)

⁹²⁵ Eugène Morand in Eugène Morand et Marcel Schwob, *Hamlet*, manuscrit cité.

⁹²⁶ « En distinguant les parties "matérielles" et "immatérielles" du travail scénique, Antoine revendique le metteur en scène comme artiste. » (Roxane Martin, « La "naissance" de la mise en scène et sa théorisation », art. cité, p. 156.) Voir aussi le texte d'Antoine dans Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 113.

⁹²⁷ Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 427-443.

il réclame à son fils la préservation du monde ancien, ses rites et ses valeurs. Son fantôme est l'« incarnation » du pouvoir, il en est le corps – masculin, âgé, puissant. Hamlet se rend dépendant d'un corps mort, fidèle au pouvoir comme un fils à son père. En fabriquant le fantôme, le rendant concret, matériel, le geste de mise en scène rend réelle l'activité de croyance qui porte les hommes à proroger le pouvoir – à croire que les pères attendent d'être vengés. Inversement, Sarah Bernhardt va se tourner vers l'industrie naissante du cinéma pour faire en sorte que son fantôme à elle – son corps incarné en un personnage de jeune homme qui fait progressivement son entrée dans les « classiques » français – demeure dans le temps.

3.2.2. Rendre matérielle une image

Le lien entre le théâtre et le cinéma est technique⁹²⁸ et artistique – la mise en scène est un geste théâtral que le cinéma reprend – et il traverse évidemment la figure de la « star⁹²⁹ ». Il assoit très concrètement la légende que Sarah Bernhardt est en train de construire.

- Bâtir

Sarah Bernhardt clôt le siècle avec Hamlet (le personnage) qui la représente à l'Exposition Universelle parisienne de 1900. Ne pouvant y assister « en chair et en os » car elle donne *Hamlet* à Stratford-upon-Avon à l'occasion du festival de théâtre organisé par la ville natale de Shakespeare, où sa troupe était invitée, l'actrice produit un court film, réalisé par Clément Maurice, projeté par le Phono-Cinéma-Théâtre. L'actrice prend conscience des potentialités émancipatrices du cinéma, en termes artistiques, financiers et culturels.

J'ai voulu parfois, en compagnie d'un auteur forcer le public à revenir vers la vérité et détruire le côté légendaire de certains personnages que l'histoire d'aujourd'hui nous représente tels qu'ils furent en réalité. Le public ne m'a pas suivie. Et je me suis vite rendue compte que la légende reste victorieuse en dépit de l'histoire, et qu'il est préférable de lui céder⁹³⁰.

Caractère légendaire que l'immense actrice et les personnages qu'elle interprète, ici Hamlet, ont en partage. Mais si construire une légende a à voir avec la réalisation d'un rêve, c'est aussi une démarche très concrète qui requiert de prendre en compte la manière dont sont mis en place et exploités les réseaux de production et de diffusion franco-américains, associés notamment à l'industrie du cinéma.

⁹²⁸ « Au fond, qu'est-ce que le cinéma tout entier, sinon un prolongement du théâtre du côté de la technique illusionniste et de la fabrication des fantômes ? » (Olivier Goetz et Jean-Marc Leveratto, « Mise en scène et technique de fabrication du fantôme », art. cité)

⁹²⁹ « Le cinématographe songea dès sa naissance à faire appel aux vedettes consacrées du théâtre. » (Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 17.

⁹³⁰ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 124.

Les données de production et de réception de l'œuvre changent en effet ses coordonnées, et

d'une manière ou d'une autre [...] fini[ssent] par s'inscrire dans l'énonciation, dans la poétique et dans la thématique de ce qu[e les poètes, romanciers, dramaturges, compositeurs d'opéra, peintres, etc.] persistent à vouloir nommer leurs œuvres⁹³¹.

Ces dernières sont à ressaisir dans un vaste champ d'interrelations et dépendances de l'œuvre à leurs modes de financement, de production et de diffusion. Si ce phénomène n'est guère neuf, il prend de nouvelles proportions à l'ère des « mass médias », et se rend visible par le biais notamment de la publicité et des produits dérivés. Le nouveau paradigme de « production » fait des artistes, et ici de l'actrice, une productrice de spectacles, aspirant à être protégées au titre de la propriété artistique. Cette protection lui permet de sortir de la dépendance financière, en plus de lui accorder une reconnaissance symbolique.

Or la reconnaissance symbolique, Sarah Bernhardt l'a déjà acquise, comme actrice et femme. Non seulement en 1900 elle est mondialement connue, mais elle a déjà à son actif la direction de trois théâtres, configurant une personnalité en pleine maîtrise de sa destinée. Le tournant dans la carrière de Sarah Bernhardt a lieu à l'occasion de ses tournées aux États-Unis, initiatiques quant à la manière de produire ses œuvres, si l'on en croit Victoria Duckett⁹³². Selon l'autrice, il faut lire de manière révélatrice le fait que sa première tournée outre-Atlantique précède immédiatement le premier bail de l'actrice au théâtre de l'Ambigu. Cela signifierait l'influence de l'état d'esprit entrepreneurial des États-Unis sur elle.

C'est important parce que cela donne tôt l'évidence de son exposition à l'industrie théâtrale américaine. Entretenant cette tournée avec Henry E. Abbey (partenaire américain de l'entrepreneur Henry C. Jarrett), Bernhardt gagna une connaissance de première main sur l'évolution des pratiques en affaires – une perspective dont peu de ses contemporains dans le monde du théâtre parisien pouvaient se vanter⁹³³.

Transcender le seul statut d'actrice pour devenir « directrice artistique » d'une compagnie et d'un théâtre n'est pas seulement le signe d'une individualité hors norme mais le résultat

⁹³¹ Jean-Yves Mollier, Philippe Régner, Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2008, 4^e de couverture ; cité par Roxane Martin, *ibid.*, p. 170.

⁹³² « The overlap between Bernhardt's early work as a theatrical manager and her renown as a press agent at the Théâtre de l'Ambigu was facilitated by the managerial skills she acquired during her 1880-81 tour of North America. » (Victoria Duckett, « The Actress-Manager and the Movies: Resolving the Double Life of Sarah Bernhardt », *Nineteenth Century Theatre and Film*, n° 45, 2018, p. 32. Consulté le 4 septembre 2019. DOI: 10.1177/1748372718795562.) C'est en outre le moment sur lequel s'achèvent ses mémoires, (*Ma double vie, op. cit.*) ce sur quoi nous aurons l'occasion de revenir chapitre 5.

⁹³³ Victoria Duckett, « The Actress-Manager and the Movies », art. cité, p. 32. Nous traduisons. (« It is important because it gives early evidence of her exposure to the American theatre industry. Undertaking this tour with Henry E. Abbey (American Partner of entrepreneur Henry C. Jarrett), Bernhardt gained first-hand knowledge of changing business practices – a perspective that few of her theatrical contemporaries in Paris could boast. »)

d'un choix, celui de ne pas se laisser enfermer dans le modèle de production « à la française » qui sépare les œuvres « patrimoniales » d'un côté (avec les théâtres subventionnés, résidus des privilèges théâtraux) et le « théâtre de boulevard » (associé à une dimension essentiellement commerciale notamment quand il s'agit des actrices⁹³⁴) de l'autre⁹³⁵, et la possibilité de constater qu'elle parvient à créer au fil du temps une institution qui lui ressemble – jusqu'à baptiser son dernier théâtre de son nom.

Mais si la direction du théâtre Sarah Bernhardt diffère des autres (« le théâtre n'était plus un espace d'expérimentation mais de consolidation⁹³⁶ »), c'est aussi parce que Sarah Bernhardt s'engage plus spécifiquement dans l'expérience cinématographique émergente. Significative est à ce titre celle du *Phono-Cinéma-Théâtre*, qui présente à l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, un court film représentant la scène du duel entre Hamlet et Laërte à la fin de la pièce, où l'on voit l'actrice en « corps théâtralement polymorphe⁹³⁷ », synthétisant différents enjeux propres à la période et présentant une forme de parachèvement, en ce qui nous concerne, de l'émancipation de l'actrice de sa condition de femme « monument spectaculaire » (elle est représentée par un Théâtre, en « dur », et elle emblématise la spectacularisation du corps féminin de la seconde moitié du XIX^e siècle).

- Diffuser

Selon Victoria Duckett, le court film de Clément Maurice est à la fois « un court sketch de vaudeville, référence et extrait d'une pièce plus longue, ainsi qu'une illustration de la femme moderne faisant du sport afin de maintenir une silhouette athlétique et svelte⁹³⁸ ». Le cinéma permet à la star de s'illustrer à la rencontre entre les arts du théâtre, du cinéma naissant, de l'histoire culturelle et de celle de l'émancipation des femmes, comme en témoigne la vogue contemporaine pour le sport en plein air⁹³⁹. Le *Phono-Cinéma-Théâtre* n'est à ce titre pas

⁹³⁴ « Songez encore à l'endimanchement de nos artistes : elles s'habillent moins pour déterminer leur personnage que pour servir de mannequin vivants à des couturiers, à des modistes ; elles se parent pour descendre sur le théâtre avec le même soin et la même coquetterie que pour aller aux courses. » (André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », in *Antoine, l'invention de la mise en scène, op. cit.*, p. 110). Sur cette dimension commerciale attachée au corps des actrices, nous revenons chapitre 5.

⁹³⁵ Nous renvoyons à ce titre à la partie de ce chapitre qui est consacrée à l'activité de directrice de théâtre de Sarah Bernhardt, p. 78 et suivantes.

⁹³⁶ Victoria Duckett, « The Actress-Manager and the Movies: Resolving the Double Life of Sarah Bernhardt », art. cité, p. 36. Notre traduction. (« [T]he theatre was not a space of experimentation but one of consolidation. »)

⁹³⁷ Victoria Duckett, *Seeing Sarah Bernhardt. Performance and Silent Film*, Trustees, University of Illinois, 2015, p. 50. Nous traduisons. (« Bernhardt was presented to audiences as a theatrically polymorphous body. »)

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 51. Nous traduisons. (« *Hamlet* was at once a short vaudeville skit, reference and excerpt of a longer play, as well as evidence of the modern woman who used sport to maintain an athletic and svelte figure. »)

⁹³⁹ En 1898 est fondé, sous la direction de Pierre Lafitte, le magazine sportif *La Vie au grand air*, aventure qui se clôt en 1922, emblématique de cette période marquée par l'hygiénisme et le développement de médecine alternatives qui prônent l'activité physique. Voir aussi George Vigarello et Richard Holt, « Le corps travaillé.

seulement un évènement spectaculaire et technologique mais un « évènement théâtral et performatif, qui se réfère et use des traditions de l'art vivant⁹⁴⁰ ».

De fait, la projection filmée, accompagnée de musique jouée en direct, les effets sonores et visuels relèvent de l'unicité de la performance théâtrale, et mettent en concurrence l'affiche promotionnelle du *Phono-Cinéma-Théâtre*, pensée par Paul Decauville, où Sarah Bernhardt apparaît grandeur nature, posant dans un de ses rôles les plus fameux, celui la cantatrice italienne Floria Tosca dans *La Tosca* de Victorien Sardou, et l'agilité de la star en jeune garçon représenté sur l'écran. Sur l'affiche, accoudée au projecteur et pointant de sa canne le phonographe à ses pieds chaussés de fins souliers noirs et pointus, vêtue d'une robe jaune et coiffée d'un grand chapeau, l'actrice incarne non seulement Tosca mais la femme d'une époque déjà révolue, dont le film est la preuve. C'est parce que Sarah Bernhardt est une illustre actrice de théâtre et qu'elle incarne la femme fin de siècle⁹⁴¹, ou plutôt qu'elle fond en elle « la femme » fin de siècle en ses différents personnages/avatars, qu'elle peut introduire ce que le cinéma et la « femme nouvelle⁹⁴² » vont ensemble dépasser. Elle représente à la fois l'ancien monde et le nouveau, figuré en une machine sur l'affiche, mais qui se réalise sur le mode de l'art vivant en public.

En tant que pièce dont le climax est le moment où Tosca regarde son amant mourir, croyant malgré elle que sa mort est une mise en scène, Bernhardt indique de manière similaire la possibilité d'un transfert entre le réel et le représenté, l'évènement et la performance. Ceci suggère, en retour, que le film présenté par le Phono-Cinéma-Théâtre put être l'équivalent (si ce n'est plus spectaculaire) des productions théâtrales des pièces elles-mêmes⁹⁴³.

Gymnastes et sportifs au XIX^e siècle », in Alain Corbin (dir.) *Histoire du corps, t. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2006, p. 321 ; et George Vigarello, « S'entraîner », in Jean-Jacques Courtine (dir.) *Histoire du corps, t. 3. Les mutations du regard, le XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2006, p. 170.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 50. Nous traduisons. («It was a theatrical and performative event, referencing and using the traditions of the live stage.»)

⁹⁴¹ Ernest Pronier note que le Théâtre Sarah Bernhardt est devenu « la dernière citadelle du romantisme à Paris » au début du siècle. In Ernest Pronier, *Une vie au Théâtre, op. cit.*, p. 267 ; cité par Victoria Duckett, « The Actress-Manager and the Movies », art. cité, note 55, p. 52.

⁹⁴² « La Nouvelle Femme » est un mouvement féministe intellectuel et artistique également associé à la première vague du féminisme. L'expression « New Woman » est forgée par l'autrice irlandaise Sarah Grand dans son article « Le nouvel aspect de la question de la femme », publié dans la *North American Review* en mars 1894. On en trouve de nombreux avatars dans la fiction, à commencer par *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen [1890]. Voir Catherine Lavender, « Notes on The New Woman », prepared for students at the College of Staten Island/CUNY, 1998. Consulté le 15 janvier 2020. <https://csvc.csi.cuny.edu/history/files/lavender/386/newwoman.pdf>. Voir aussi Marianne Weber, « La femme nouvelle » [1914] in *Marianne Weber, Frauenfrage und Frauengedanken. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1919, p. 134-142. <https://journals.openedition.org/socio/2473>.

⁹⁴³ Victoria Duckett, « The Actress-Manager and the Movies », art. cité, p. 56.

Réciproquement, Sarah Bernhardt choisit une scène d'*Hamlet* pour la projection cinématographique, le « noir Hamlet⁹⁴⁴ », plutôt que Lorenzaccio, « Hamlet florentin » ou l'« Hamlet blanc de Rostand », le duc de Reichstadt de *L'Aiglon*, qui remportait un immense succès depuis le mois de mars 1900. Ce choix inscrit non seulement le caractère polymorphe voire « génial » de son interprétation compte tenu de ses cinquante six ans – surprenante d'habileté, de souplesse et de vivacité – mais aussi dans ses fonctions de directrice de théâtre, responsable des choix artistiques, de leur orchestration, et de leur devenir multimédia – ici en enregistrant le duel d'Hamlet, là en enregistrant sa voix dans d'autres rôles⁹⁴⁵. Que Sarah Bernhardt ait été choisie pour présenter cette nouvelle attraction technologique et artistique qu'est le Phono-Cinéma-Théâtre la situe à la croisée de différents arts et de différentes temporalités – Puccini venait en outre de créer l'opéra qui devait rendre célèbre pour la postérité la pièce de Sardou (en janvier 1900). Absente *in presentia* pour ce grand rendez-vous artistique, culturel, économique et sociopolitique qu'est l'Exposition Universelle, Sarah Bernhardt était présente *in absentia*, à l'écran dans *Hamlet*, tourné quatre ans seulement après que les frères Lumière aient donné leur première projection publique.

En outre, à un moment où le cinéma est perçu comme faisant potentiellement concurrence au théâtre, Sarah Bernhardt, perçoit les singularités des deux arts et les manières dont ils peuvent se compléter⁹⁴⁶. Lors de sa tournée américaine de 1912 – « the vaudeville circuit » – l'actrice, dans une même ville et au même moment, joue dans *La Dame aux Camélias* devant une salle comble, et est visible sur grand écran dans *Camille*, la version filmée de la pièce, devant une assemblée tout aussi dense. « Dans le premier vous payez seulement quinze ou vingt sous tandis que dans l'autre cela coûte quinze ou vingt francs⁹⁴⁷ », analyse-t-elle : les deux arts ne se font pas concurrence, ils ne s'adressent pas au même public ou plutôt n'offrent pas le même type de divertissement, tandis que l'augmentation des publics possibles est réciproque.

D'un côté, la représentation d'une pièce célèbre attire un nouveau public pour le film, de l'autre, le film était vu comme une manière de réactiver l'intérêt pour l'art vivant. Un article dans la revue *Moving Picture News* (citant le *Cincinnati News*) indique que Bernhardt était par conséquent « progressive » dans ses films. Expliquant que la

⁹⁴⁴ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 141.

⁹⁴⁵ Nous y revenons chapitre 5.

⁹⁴⁶ « Bernhardt was one of the first actresses to saturate markets with her films, at the same time as she appeared on tour on the variety and music hall stage. » (Victoria Duckett, « The Actress-Manager and the Movies », art. cité, p. 38-39.)

⁹⁴⁷ « "Sarah" Talks to Us about the Cinema », in Antonia Lant and Ingrid Periz (eds.), *Red Velvet Seat : Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*, London, Verso, 2006, p. 597 ; cité par Victoria Duckett, « The Actress-Manager and the Movies », art. cité, p. 39.

pantomime silencieuse (i.e. film) éveillait un « intérêt pour l'imagination du côté artistique du théâtre », l'article développe aussi l'idée que cela offre à la postérité l'enregistrement de son jeu. Dans ce contexte, Bernhardt est une célébrité visionnaire attachée au théâtre et à sa régénération grâce aux nouveaux médias. Après l'enregistrement de *La Reine Élisabeth* en 1912, Bernhardt fait écho à cela en disant : « C'est une grande joie pour moi de savoir que mes chefs-d'œuvre sont à la portée de tous les peuples de l'univers, et j'espère qu'ils seront appréciés longtemps après que je sois partie⁹⁴⁸. » Le film de théâtre n'est donc pas un enregistrement indexant ses performances appelées à disparaître et/ou une manière de voir une vieille actrice de théâtre, mais une manière innovante de s'assurer une visibilité globale dans une période de changement industriel⁹⁴⁹.

Pionnière dans les nouvelles industries culturelles et s'émancipant en tant que femme et que directrice d'institution, Sarah Bernhardt crée une légende vivante, non seulement parce qu'elle acquiert un bâtiment, le théâtre des Nations, qu'elle rebaptise Théâtre Sarah Bernhardt lorsqu'elle en prend la direction en 1899, mais aussi parce que corrélativement, elle s'engage dans la production cinématographique, et le jeu « caméra », et ce jusqu'à sa mort en 1923. Elle déploie son image en réseaux. Au Théâtre Sarah Bernhardt, l'actrice n'est pas déficitaire, elle ne cesse de consolider sa carrière et son aura par l'entrelacement des différents médias disponibles, et joue de la profondeur fictionnelle impliquée par ses rôles. L'actrice s'émancipe ainsi des deux « états » assignés aux femmes : en lieu et place du matériel, elle laisse un monument, un théâtre, quant à l'immatériel, son image animée, ailleurs sa voix témoigne de la réalité de sa présence, de son existence, par delà les continents.

La trajectoire émancipée de Sarah Bernhardt prend sens dans une histoire croisée des techniques de mise en scène et de production. Rendre sensible l'activité de croyance en des images, c'est concevoir sur un même plan la mise en scène artistique et la mise en scène de soi dans le temps long, et l'espace élargi, de l'apprentissage d'un métier – celui d'entrepreneuse de spectacle, partant d'entrepreneuse de soi et d'exploitation du phénomène contemporain de « starification ». Sarah Bernhardt sur un écran, tout entière fiction et tout entière vivante, se présente comme projection, incarnant et résolvant l'impossible résolution

⁹⁴⁸ « Sarah Bernhardt pleased with Pictures », *Moving Picture World*, 13 :12, 21 September 1912, 1174.

⁹⁴⁹ *Ibid.* Nous traduisons. (« On the one hand the re-working of famous stage plays attracted new audiences to film while, on the other, film was seen as a way to reawaken interest in live drama. An article in the *Moving Picture News* (citing the *Cincinnati News*) states that Bernhardt was consequently "progressive" in entering film. Arguing that silent pantomime (i.e. film) awakens "imaginative interest in the artistic side of the theatre", it is explained that it also gives posterity a record of her acting. In this context, Bernhardt is a forward-thinking celebrity who is concerned with the theatre and its regeneration through new media. After the release of *Queen Elizabeth* in 1912, Bernhardt echoed similar sentiments, saying that "It is a great joy for me to know that my masterpiece is within the reach of all the people throughout the universe, and I hope it will be appreciated before and long after I am gone." Theatrical film is not, therefore, an indexical record of a waning performance practice and/or a way to see an aged theatrical actress, but an innovative way to ensure global visibility in a period of industrial change. »)

de la contradiction d'être une femme – d'être un corps et n'en pas avoir, être matière et image à la fois. L'acte de (se) mettre en scène et ici en l'occurrence de participer à la production de l'œuvre, dans une société qui met en scène le féminin sous ce double auspice aliénant, est émancipateur, car il donne à voir et à ressentir, à être avec un corps de femme en vie qui est une histoire.

Mettre au jour les stratégies d'émancipation des actrices requiert de penser les particularismes de la situation d'être un individu de sexe féminin dans une société patriarcale. Il a donc fallu d'abord prouver l'existence du patriarcat dans ses structures d'aliénation et de marchandisation des corps des femmes, dans l'art scénique comme ailleurs. Les actrices, en tant que femmes, sont d'abord considérées comme des objets d'échange. Passer de la soumission comme état nécessaire à l'émancipation par l'art du jeu c'est ainsi passer de l'objectalité à l'autorité artistique. Nous avons vu qu'il n'en allait pas là de logiques linéaires, mais plutôt circulaires. Nous avons identifié les mécanismes propres à l'aliénation des femmes et tenté de mettre en évidence les manières dont les actrices s'en sont sorties. En identifiant ces logiques aliénantes, elles opposent des dynamiques émancipatrices. Dès lors qu'il n'est pas de voie de sortie imaginaire, dès lors que le réel n'offre pas de solution que le désespoir pour les femmes en quête d'indépendance et d'individuation, il faut y voir un effet du pouvoir qui, nous l'avons vu avec les philosophies de Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari, a tout intérêt à stigmatiser comme « folle » la pulsion créatrice, factrice de désordre.

Or comme le pouvoir a un effet très réel sur les corps, qu'il les façonne dès avant la naissance et que le corps féminin est tributaire d'une histoire de soumission longue, il s'est avéré que le processus d'émancipation ne pouvait avoir lieu seul. Les actrices ont su trouver des adjuvant-es à leur désir de scène, dont les rôles sont eux aussi sexués. Nous avons pu mettre en évidence combien l'émancipation est une émulation, et que l'artiste en devenir

entraîne son ou ses partenaires dans la danse de l'interrogation et de la remise en cause des identités de genre pour « devenir soi ». Le processus d'émancipation est choral, il implique aussi de mettre en place des structures pour accueillir les formes. D'une situation où les femmes sont globalement niées, les actrices s'émancipent en se soutenant mutuellement à travers des réseaux européens, et inventent de nouvelles façons de diriger un théâtre. C'est toute une nouvelle gestion de l'organisation du lieu théâtral qui se déploie, fondée sur d'autres valeurs que celles, pyramidales et inégalitaires, qui prévalent dans une société tenue par des hommes.

Le moment de la formation est lui aussi déterminant dans le « devenir soi » de l'actrice et dans sa recherche de formes. Le rapport au maître, particulièrement prégnant dans les arts, évolue en fonction des époques. Les actrices, qui doivent d'abord se conformer au système des emplois, peuvent trouver dans la rigidité du cadre de quoi nourrir leur désir de geste. Depuis le milieu du XIX^e siècle, le corps occupe une place croissante dans la formation à l'art du jeu, à un moment où il s'agit précisément pour les actrices de « prendre forme », en tant qu'individu et en tant qu'artiste. L'enjeu de la formation est donc pour l'actrice d'approfondir son rapport au corps et aux histoires dont il est gros. Il permet de tester ce qui sied le mieux, et d'inventer des « hors-champs » fonctionnant comme horizon du désir. Les actrices font jouer les scènes entre elles, du théâtre au café-concert, de la performance au théâtre, et posent la poésie comme nouvel inaliénable. Le théâtre devient le lieu où se forge une nouvelle morale. Le moment de la formation est ainsi décisif, car il forme le corps et l'esprit, il dispose l'actrice comme dédiée à son art, en lieu et place de la dévolution aux autres que sont le père, le mari, la famille enfin, dans le contexte du patriarcat.

Le geste de se mettre en scène, dans un monde qui les met à son service, parachève le processus d'émancipation de l'actrice vis à vis de la société de son temps. C'est cette dernière qu'elle met en scène à travers différents personnages qui l'incarnent et la critiquent. La situation de soumission structurelle dans laquelle l'actrice est soumise en tant que femme lui procure un angle de regard original sur les manières qu'à cette société de se proroger. Les actrices mettent en scène la dépendance au désir de régner, non pas dans l'art, non pas sur soi, mais sur les autres. L'exercice du pouvoir est présenté comme ayant trait à la tyrannie, où celui qui tyrannise est le premier à être tyrannisé par ses passions. En présentant le monde comme l'effet du fantasme de quelques uns, les actrices renversent leur position de soumission initiale. Elles montrent les processus d'aliénation, sans nier qu'elles en sont parties prenantes, car elles sont du même monde. Si les femmes sont soumises aux hommes

qui eux-mêmes sont soumis au désir de régner, se pose alors la possibilité de dépasser le genre, dans la perspective de l'émancipation, et dans le cadre d'un art où l'actrice ne peut se passer de son corps en scène.

Chapitre 2. Genre et émancipation en arts de la scène

Épuisée par tant de larmes, je demeurais quelque temps inanimée, et le soir, je m'endormis comme paralysée. Alors vint vers moi ma tutrice, celle qui prive tant de gens de leur joie. Elle me touche par tout le corps – je me souviens fort bien, car elle prit chaque membre en ses mains et le tâta. Puis elle me quitta, me laissant seule. Notre navire, emporté sur les eaux au gré des vagues, vint se heurter avec fracas contre un grand rocher : je me réveillai, et ce fut alors que je me sentis, sans le moindre doute possible, transmuée de tout en tout. Mes membres étaient plus forts qu'auparavant ; la peine et le deuil où je me trouvais s'étaient quelque peu apaisés. Je tâtais mon corps, saisie d'un vif étonnement. Ce n'était pas en ennemie que Fortune avait agi avec moi, car tout à coup la peur et la crainte qui m'avaient accablée se dissipèrent. Je me sentais plus fort qu'avant, mon aspect était tout autre, j'étais plus imposant ; mon corps plus rude et plus agile ; ma voix plus grave. Toutefois de mon doigt était tombé l'anneau qu'Hyménée m'avait donné, et cela m'attrista, comme de raison, car il m'avait été très cher. Je me levai revigoré, je ne m'abandonnais plus au désespoir, ce qui avait augmenté davantage mes périls. Mon cœur était devenu plus fort, plus courageux. Tout cela m'étonnait, mais je sus dès lors que j'étais réellement devenu un homme⁹⁵⁰.

Brisé, le vaisseau-femme qui voguait sur une mer de larmes suite à une cascade de malheurs. Un corps en émerge associé à de nouvelles qualités, « rude », « agile », « plus fort, plus courageux », la « voix plus grave », plus d'attaches – « tombé l'anneau qu'Hyménée m'avait donné » –, qui portent Christine à croire à une métamorphose sexuelle. Se découvrant de nouveaux attributs, elle croit avoir changé de sexe. Les qualificatifs attribués au masculin font apparaître en négatif ceux du féminin. La force, la capacité d'agir, la liberté sont opposées à la liquidité de la mer et des pleurs associés à la fusion, l'absence de forces, le désespoir. Est-ce un passage obligé, que de se croire être un homme pour transcender ou passer outre les injonctions et idées reçues qui pèsent sur son sexe pour une actrice ? Pour se sentir autorisée, c'est-à-dire légitime à écrire, à se positionner comme autrice dans le champ de l'art⁹⁵¹ ? Pourtant, c'est bien en tant que femme que Christine de Pizan écrit et met en scène cette histoire...

⁹⁵⁰ Christine de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune* [1403], publié d'après les manuscrits par Suzanne Solente, Paris, Picard (Société des anciens textes français), 4 t. [1959], 1965, p. 136.

⁹⁵¹ « L'œuvre du seul écrivain médiéval profane dont on soit sûr qu'il est une femme, qui, dans *La cité des dames*, prit la défense des femmes contre les discours misogynes, trouverait sa vérité dans l'aliénation, signée par cette métamorphose. Mais ils [les commentateurs les plus prudents] négligent ce que changer de sexe veut dire pour la génération des clercs-écrivains dont fait partie Christine, pour Guillaume de Machaut ou Eustache Deschamps. Ils oublient que le discours sur l'inversion et la métamorphose sexuelles a partie liée avec la question de la

Christine de Pizan éprouve et met en scène une possible différence entre le sexe et le genre⁹⁵². Le genre rassemble les qualificatifs sociaux attachés à chaque sexe, lequel sexe étant peu ou prou une « décision » médicale intervenant possiblement dès le troisième mois de grossesse, qui fait correspondre un certain pourcentage de caractéristiques génomiques⁹⁵³ manifestant une constitution féminine (de sexe féminin) ou masculine (de sexe masculin), à un sexe. Ce dernier est dès lors déjà une manifestation de la culture sur l'être à naître. Le genre et le sexe sont tous les deux des constructions – des décisions, des « prises d'acte » – mais le « sexe » renvoie à une réalité biologique, tandis que le genre à ses effets artistiques, culturels, économiques, politiques. En « réalité », il y a autant de « sexes » que de couleurs de cheveux ou d'yeux : toute personne a « un » sexe, qui est le sien⁹⁵⁴. On utilisera donc préférentiellement le vocable de « sexe » pour parler de la qualification sexuée d'une personne ou d'un personnage, et de « genre » pour englober les champs lexicaux et référentiels qui s'y attachent.

Le métier d'interprète est celui de représenter un personnage auquel le public puisse croire, voire s'identifier. Historiquement, le genre est une catégorie d'analyse qui participe à la vraisemblance du personnage donc à l'adhésion du spectateur à la fiction. Le dramaturge choisit le genre de son personnage en fonction des idées qu'il souhaite que ce personnage représente, afin de le faire entrer en conflit avec d'autres. En réalité, cela va plutôt en sens inverse : les personnages se présentent sexués, et c'est de là que s'établissent les enjeux agonistiques. À un personnage masculin est associé un certain ensemble de valeurs, à un personnage féminin un autre ensemble de valeurs, distinctes et complémentaires – ce qui

création, de l'écriture. » (Anne Depaigne, « mutation », *Vacarme*, n°4-5, 1997, p. 48. Consulté le 17 janvier 2020. DOI :10.3917/vaca.004.0048.)

⁹⁵² Le genre est pour nous une « catégorie utile d'analyse historique », mais l'on voit que l'usage épistémologique de la différence entre les termes « sexe » et « genre » est poétiquement posée par Christine de Pizan, au XIV^e siècle, et lui est en effet *utile*, pour aller de l'avant. Nous renvoyons à l'analyse de Joan W. Scott citée en introduction et dans le premier chapitre. (Joan W. Scott, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du Grif*, n° 37-38, 1988, p. 125-153 ; et *Gender and the politics of history*, New York, Columbia University Press, 1999).

⁹⁵³ La présence d'un chromosome Y dans le génome va entraîner la formation des gonades mâles (les testicules).

⁹⁵⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, [1990] traduit de l'américain par Cynthia Krauss, Paris, La découverte, 2005. Sur l'épistémologie des rapports entre sexes et genre, voir Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2008.

permet de les faire « disputer ». Il résulte de cela dans la dramaturgie classique des oppositions très claires entre ce qui relève du masculin : la gloire, le pouvoir, l'action politique et guerrière, la raison, la mobilité ; et du féminin : la maisonnée, les sentiments, la faiblesse mais aussi la passion, l'outrance, la joliesse ou la grâce. S'interroger sur le genre des personnages mis en scène est une manière de s'interroger sur ce qu'ils recouvrent, donc sur l'organisation sociale, idéologique, politique d'un moment de l'histoire et de l'esthétique.

La prise de conscience d'une différence de traitements entre les sexes est indissociable de l'émancipation des actrices. Sarah Bernhardt, par exemple, est officiellement adoubée par l'institution trois jours après la première de *Lorenzaccio* par une journée organisée en son honneur, alors qu'elle est déjà une immense star. La « Journée Sarah Bernhardt » a lieu au Grand Hôtel et au Théâtre de la Renaissance le 9 décembre 1896, elle est présidée par le ministre des Beaux-Arts tandis que le président Poincaré et la princesse de Monaco sont présents, parmi cinq cents invités en tenue de soirée. Le caractère officiel de la reconnaissance de l'actrice est exprimé après qu'elle s'est illustrée dans un rôle masculin (et non un rôle de travesti comme ce put l'être dans *Le Passant*, par exemple). *Lorenzaccio*, qui relève du répertoire romantique, manifeste un « transfert de sacralité⁹⁵⁵ » du rôle à la personne de l'actrice, c'est-à-dire du champ de l'art à celui de l'officialité, à une époque où les femmes n'ont pas accès à la citoyenneté. Cet adoubement brouille les frontières du genre – elle est reconnue politiquement « comme un homme » peut l'être. En tant que femme, Sarah Bernhardt n'a pas le droit de vote, elle est hors de la citoyenneté, en tant qu'actrice, elle peut incarner (et donc comprendre) des valeurs politiques.

Or Sarah Bernhardt clôt son discours de remerciement en célébrant la « courtoisie française » qui, « voulant honorer l'art de l'interprétation et élever l'interprète au niveau des autres artistes créateurs, [...] a choisi une femme⁹⁵⁶ ». Le moyen d'être plus claire ? Le genre masculin dans les arts est une manière de s'illustrer, de se faire reconnaître comme artiste par les milieux artistiques et institutionnels, et il s'agit pour l'actrice ici de rappeler qu'elle s'y illustre en tant que femme. C'est depuis sa situation d'infériorité historique et esthétique qu'elle affirme une puissance. Cela participe d'un acte d'émancipation : l'actrice tient à faire admettre son talent d'actrice, profite de cette reconnaissance pour célébrer la puissance possible d'une femme et ne se laisse pas réduire à un objet de célébration. Comme elle incarne le « genre féminin », l'actrice cherche à faire entendre quelque chose d' « une

⁹⁵⁵ Olivier Bara, Mireille Losco-Lena, Anne Pellois (dir.), *Les héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, p. 9.

⁹⁵⁶ Sarah Bernhardt, « Examen de conscience », *Le Figaro*, 8 décembre 1896.

femme ». C'est parce qu'elles sont « grandes » et que nous avons vu qu'elles faisaient acte d'émancipation du point de vue de leur situation d'être femme dans la société, que l'on peut à présent se demander ce qui fait que les gestes des actrices de notre corpus ont pu être reconnus dans une société qui, d'une part, pense le féminin et les femmes, qui en sont alors une émanation abstraite, comme le complément du masculin, et, d'autre part, infériorise tout ce qui s'y attache dans une visée de domination.

I. La canonicité dans les arts

Nous avons vu que la période de formation tenait un rôle particulier dans la transmission des stéréotypes de genre. Former de jeunes interprètes engage l'histoire des formes et des esthétiques. Or faire l'histoire du jeu de l'interprète n'est pas aisé, pour des raisons analysées par Julia Gros de Gasquet⁹⁵⁷, qui préconise « [u]ne histoire pragmatique et sensible, qui cherche au-delà des théoriciens et des traités de rhétorique, à réactiver *le métier* des acteurs et des actrices comme un artisanat de la scène⁹⁵⁸ ». Il y a une forme de singularité dans la formation en art de la scène : la question de savoir si les femmes avaient le droit ou non d'entrer dans une école d'art dramatique ne s'est jamais posée en ces termes puisqu'il y a des rôles féminins à pourvoir, et qu'au XIX^e et au XX^e siècle la censure ne porte pas sur le sexe de l'interprète. Il y avait des femmes au Conservatoire au XIX^e siècle, et dans l'école de Chant et de Déclamation qui précède celui-ci⁹⁵⁹. Cela est différent pour les Beaux-Arts, par exemple, où le fait d'admettre ou non de jeunes femmes dans l'école a soulevé une importante

⁹⁵⁷ L'autrice se demande « comment faire l'histoire de ces formes de jeu, plastiques et toujours en évolution, portée par des acteurs à des moments précis de l'histoire, dans des lieux singuliers, conservatoires des pratiques ou au contraire studios de création en total renouvellement des formes. Une première réponse consiste à travailler sur des “ figures ” d'acteur et à l'échelle de la “ génération ”. Si cette méthode permet de produire un savoir précis sur des moments de l'histoire de l'art de l'acteur, elle propose une connaissance très “ atomisée ” de l'art de l'acteur, et très souvent, ce travail de “ génération ” opère de manière binaire, entre artifice et naturel, ces deux catégories s'imposant comme références et critères pour analyser le jeu des acteurs anciens ou contemporains ». (Julia Gros de Gasquet, « Pour une histoire du jeu en France XVII^e–XXI^e siècles. Perspectives et propositions », *Revue d'histoire du théâtre*, n°281, *Histoire des coulisses*, janvier-mars 2019, p 156.)

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 158. C'est la seule manière d'échapper, en effet, à l'« iconisation » des grandes actrices, dès qu'il s'agit de les représenter – qu'il s'agisse de l'écriture ou de la peinture, comme le montre Julia Gros de Gasquet au sujet du portrait de Mademoiselle Duclos dans le rôle d'Ariane de Thomas Corneille, par Nicolas de Largillier [1712] : « La divinisation d'Ariane devenant une constellation sert ici le mythe de la comédienne s'offrant à son public. Ce n'est donc pas le théâtre en tant que tel qui intéresse ici le peintre, mais la manière dont le portrait peut exalter la comédienne. » (*Ibid.*, p. 167).

⁹⁵⁹ Quant à l'admission des apprenties musiciennes, cela varie en fonction de l'instrument. Nous renvoyons à ce sujet à l'article de Frédérick Sendra « Le piano, un instrument sexué ? Notions de féminité et de masculinité dans le jeu pianistique français des années 1850 aux années 1910 », in Mélanie Traversier et Alban Ramaut (dir.), *La Musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Homme et société », 2019.

polémique au tournant du XIX^e et du XX^e siècle⁹⁶⁰. La querelle a surtout porté sur les cours de nu, car si les femmes, notamment depuis le XVII^e siècle, sont fort fréquemment peintes ou sculptées nues, être sujette du regard et non plus objet de celui-ci était encore censuré⁹⁶¹. Pour cela sont arguées par les dirigeants des Beaux-Arts la morale, la bienséance, mais aussi un argument professionnel : accorder aux femmes « le droit de gagner leur vie au moyen d'un métier respectable *pour les deux sexes* » revient à statuer sur la peinture elle-même « car, peut-on lire entre les lignes, il n'y a qu'un pas de l'idée que la pratique de la peinture déshonore les femmes, à l'idée qu'elle déshonore tout court⁹⁶² ». Le pudibond⁹⁶³ XIX^e siècle cherche à tout prix à enclorre les femmes dans la maisonnée, auprès des enfants, du mari, qui, dès lors, évitera d'épouser une artiste⁹⁶⁴. À la différence des femmes qui posent, les actrices

⁹⁶⁰ Suite aux revendications de la sculptrice Hélène Bertaux, fondatrice de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, l'académie ouvre ses portes aux femmes en 1897. « La question de la citoyenneté politique des femmes, de leur statut dans la société civile, a sans doute joué un rôle dans le défaut de leur reconnaissance par les instances de légitimation artistique. Les femmes artistes ont été dans l'ombre parce qu'elles étaient des femmes tout court, mais pas seulement. Il nous faut [...] examiner d'abord comment s'est effectuée en Europe, et plus particulièrement en France, une séparation entre les beaux-arts et les art dits "mineurs", pour comprendre quelles exclusions et spécificités ont constitué l'arrière-plan sur lequel s'est détachée la figure moderne de l'artiste. [...] La dichotomie antique entre arts dits "libéraux" et arts dits "mécaniques" [qui] avait été appliquée sans changement durant le Moyen-Âge, pour constituer un système axé d'une part sur le savoir – grammaire, logique, rhétorique, arithmétique, géométrie, astronomie et musique – et de l'autre sur la dextérité manuelle, où les arts plastiques étaient inclus. À partir du XV^e siècle, les arts figuratifs avaient commencé à être soustraits à la "mécanicité" pour accéder à la "libéralité" d'une discipline humaniste, dont le célèbre *De Pictura* (1435) de Léon Battista Alberti est souvent désigné comme le moment constituant. La dépréciation progressive des arts mineurs était arrivée à maturation durant les dernières décennies du 16^e siècle, d'abord en Italie puis dans l'Europe de la Contre-Réforme. L'instrument politique de la discrimination entre les arts était l'Académie de dessin fondée par Vasari en 1562, mettant l'accent sur l'étude et le savoir, et non sur la pratique. En France, la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1662), que tous les artistes mâles – et quelques artistes femmes, jamais plus de quatre – étaient contraints de rallier, les affranchissait du même coup de l'obligation artisanale de "tenir boutique", datant du Moyen-Âge. La doctrine prévalait sur la pratique, et les académies abandonnaient aux ateliers le maniement du pinceau, du burin ou du ciseau. [...] Loin de poursuivre dans le sens d'une intégration des arts, la Révolution acheva de séparer les "beaux-arts" et l'"ingénierie" avec la fondation du Muséum d'histoire naturelle, de la Grande Galerie du Louvre et la création du Conservatoire des arts et métiers en 1793. [...] » (Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes. Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Éditions Hazan, 2007, p. 14-15.)

⁹⁶¹ Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes. Artistes femmes, op. cit.*, p. 20-21. En outre, peindre du nu nécessitait de faire disparaître l'identité du modèle. D'une certaine manière, en peignant des femmes fixant le spectateur, les impressionnistes remettent cela en cause, comme en témoignent le *Déjeuner sur l'herbe* ou l'*Olympia*, de Manet. (Michèle Haddad, *La Divine et l'impure. Le nu au XIX^e siècle*, Paris, Jaguar, 1990, p. 24.)

⁹⁶² Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 104. L'autrice souligne.

⁹⁶³ « Le nu n'a jamais été aussi cultivé qu'au XIX^e siècle qui fut par excellence l'époque de la pudibonderie. » Henri Zerner, « Le regard des artistes », in Alain Corbin (dir.) *Histoire du corps, t. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2005, p. 94.

⁹⁶⁴ « "Ce qu'il nous faut, c'est la possibilité de travailler comme les hommes", soupire Marie Bashkirtseff dans son *Journal* ; avec les mêmes matériaux (l'huile et pas seulement le pastel), des espaces identiques et pas seulement le coin de sa chambre, les mêmes modèles, y compris le nu masculin, alors totalement exclu, sinon drapé et caleçonné. À ces obstacles plus qu'irritants, s'ajoutaient les difficultés de la vie quotidienne, la pauvreté, la solitude de l'exil ou de la migration, la réprobation qui s'attache à l'artiste, soupçonnée de légèreté, sinon de galanterie. "Toute femme qui s'émancipe est mise à l'index", écrit Geneviève Bréton, amie de Nelly Jacquemart et qui aurait voulu sortir de l'amateurisme. Paul de Cassagnac rompt avec Marie B. : un futur

s'exposent au public, et elles ne sont nues qu'assez tardivement sur la scène⁹⁶⁵ – bien que les costumes puissent souligner leurs formes. L'écheveau symbolique du féminin n'est pas compatible avec la dignité d'un art, mais cela porte aussi sur ce que les femmes risqueraient de dire, depuis la place qu'elles occupent dans la société. Cette place, les rôles et les fonctions qu'elle implique, n'est pas seulement symbolique, elle est réelle et fichée dans les corps des femmes. John Berger le déplie ainsi :

La présence d'un homme suggère ce qu'il est capable de vous faire ou de faire pour vous. Sa présence peut être fabriquée dans le sens où il prétend être capable d'être ce qu'il n'est pas. Mais ce faux-semblant est toujours tourné vers un pouvoir qu'il exerce sur d'autres. [...]

Naître femme, c'était naître, à l'intérieur d'un espace restreint et délimité, sous la garde des hommes. La présence sociale des femmes, c'est le résultat de leur ingéniosité à vivre sous cette tutelle à l'intérieur d'un espace aussi limité. Le prix à payer a été la dissociation de leur être. Une femme doit se surveiller sans cesse. L'image qu'elle donne d'elle-même l'accompagne presque toujours. Lorsqu'elle traverse une pièce ou qu'elle pleure la mort de son père, elle ne peut pas ne pas voir en train de marcher ou de pleurer. [...]

Les hommes commencent par observer les femmes avant d'avoir le moindre commerce avec elles. De la manière dont une femme apparaîtra à un homme, dépendra en conséquence la façon dont elle sera traitée. Pour contrôler ce processus, la femme doit le circonscrire et l'intérioriser. La surveillante qu'il y a en elle traite la surveillée de manière à montrer aux autres comment en tant qu'être global elle aimerait être traitée. Et ce traitement exemplaire d'elle-même par elle-même constitue sa présence. [...] On pourrait simplifier ceci en disant qu'*être homme c'est agir, être femme c'est paraître*⁹⁶⁶.

À cette situation de femme comme objet du regard est naturellement agrafée une histoire de l'art faite par et pour des hommes – par des artistes, des historiens, pour des spectateurs (les spectatrices apprenant comment se conformer pour susciter le désir de qui elles doivent). C'est ce que l'histoire de l'art féministe s'attache à déconstruire.

1. Le canon

Le canon esthétique désigne les règles de proportions des dimensions des membres permettant de créer une « beauté idéale ». Le terme vient du grec *kanon* qui signifie « règle » ou « standard », évoquant à chacune l'idée de régulation sociale et d'organisation militaire. À l'origine, le terme avait une connotation religieuse et se rapportait à la liste officiellement

sénateur n'épouse pas une artiste peintre. Les couples de femmes, les amours lesbiennes sont fréquents parmi ces artistes. » (Michelle Perrot, « Les femmes et l'art en 1900 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, 2003, p. 49-54. URL : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-49.htm>.)

⁹⁶⁵ Aux États-Unis, quelques nus apparaissent à l'écran dans des films muets, ainsi *Inspiration* (1915) de George Foster Platt ou *Forbidden Daughters* (1927) du photographe de nu Albert Arthur Allen.

⁹⁶⁶ John Berger, *Voir le voir, à partir d'une série d'émissions de télévision de la B.B.C. [British broadcasting corporation]*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Alain Moreau, 1976, p. 50-51.

admise des textes qui composaient les Écritures, c'est-à-dire les textes sélectionnés par « une classe luttant pour le pouvoir⁹⁶⁷ ». Dans un livre désormais célèbre, *Differencing the Canon*⁹⁶⁸, Griselda Pollock analyse les présupposés de la détermination des canons artistiques. Affiliée aux *Postcolonial Studies*, elle explique que les canons sont

ces éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique, et qui, par un récit réaffirmé des origines, confèrent autorité aux textes précisément choisis pour naturaliser cette fonction. La canonicité se rapporte à la fois à la qualité intrinsèque proclamée d'un texte compris dans le corpus de référence, et au statut qu'il acquiert par son appartenance à ce corpus.

[...]

Avec la multiplication des académies et des universités, les canons se sont sécularisés en s'appliquant désormais à un corpus littéraire ou à un panthéon artistique. Le canon renvoie aux textes – ou aux objets – que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus signifiants dans les domaines de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la musique⁹⁶⁹.

Pollock explique en outre que ces canons sont « dépositaires d'une valeur esthétique transhistorique », chaque art déterminant « ce qui est incontestablement grand, mais aussi ce qui doit être étudié comme modèle par ceux qui aspirent à l'une de ces pratiques⁹⁷⁰ ». Le canon se constitue ainsi comme « patrimoine universel⁹⁷¹ » distinguant une personne « cultivée » d'une autre. Citant Dominick Lacapra, Griselda Pollock indique plus précisément que « le canon réaffirme “*un sentiment religieux du texte sacré qui se serait déplacé et transformé en source de culture commune pour une élite cultivée*”⁹⁷² ».

Par delà le fait qu'il n'y a jamais eu un seul et unique canon, Pollock met en évidence la canonicité comme « structure » : « les idées de valeurs universelles naturellement révélées et d'accomplissement individuel, servent à justifier le fait que l'appartenance au canon soit un aussi rare privilège, et à écarter toute apparence de sélectivité. » Autrement dit, il est inclus dans la structure de la canonicité le fait que le génie se manifeste individuellement, et « spontanément » : qu'il est une manifestation de la nature (qui se manifeste plus parfaitement en lui, par réciproque), qu'il est « né » génie et transcende ainsi toutes les règles qu'il a, par

⁹⁶⁷ Ellis Rivkin, *The Shaping of Jewish History a Radixal New Interpretation*, New-York, Charles Scribner's Sons, 1971, p. 30, cité par Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », traduit de l'américain par Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz, in *Les Cahiers du genre*, n°43, 2007, p. 46. DOI : 10.3917/cdge.043.0045.

⁹⁶⁸ Griselda Pollock, *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London & New-York, Routledge, 1999. Célèbre quoique uniquement partiellement traduit en français (voir note précédente).

⁹⁶⁹ Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », art. cité, p. 46.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ *Ibid.*

⁹⁷² Dominick Lacapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, 1994, p. 198 ; cité par Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *ibid.* Les italiques sont dans le texte.

son génie, intégrées. Aussi bien un canon et le nombre limité des génies qui l'incarnent sont-ils à la fois le produit de l'Académie que des artistes qui se choisissent des filiations, ce que Pollock repère comme une « stratégie de “référence, déférence, et différence” typique de l'avant-garde⁹⁷³ ». De l'intérieur de l'histoire de l'art, les artistes, en élisant des prédécesseurs à même de valoriser leur geste, participent de la fabrication du canon.

Cependant, si des artistes – parce que ce sont des femmes ou des non-Européens – sont tout à la fois exclus de l'histoire et écartés de l'héritage culturel, alors le canon devient, au fil des générations, un filtre de plus en appauvri et appauvrissant si l'on se réfère à l'ensemble des possibles culturels⁹⁷⁴.

Les modèles canoniques d'aujourd'hui, et le séquençage historique qu'ils impliquent et auxquels ils se conforment tout à la fois sont bien connus, ce sont les périodes dites de la Renaissance en poésie, le modernisme en peinture, ladite « naissance de la mise en scène » en Occident au théâtre, etc. Les institutions – « les musées, les maisons d'édition et les programmes universitaires⁹⁷⁵ » – participent de la reconduction de ces canons en dépit de l'évolution des normes culturelles, de l'ouverture du monde et de la diversité des cultures⁹⁷⁶. C'est ainsi que l'histoire de l'art ne permet pas, souvent, de recevoir ni de comprendre la singularité et la particularité du geste de certain·es artistes : la canonicité implique des normes de réception qui souvent ne correspondent pas à l'originalité de gestes. Il importe donc, pour Griselda Pollock, de « différencier le canon » afin d'appréhender des œuvres qui ne cherchent pas nécessairement à célébrer un monde où

les hommes étaient des hommes et les hommes étaient blancs, où les critiques et les universitaires étaient des hommes blancs et où les femmes et les gens de couleur étaient des domestiques ou des employés sans voix et sans visage, servant le thé et le brandy dans les clubs réservés aux hommes⁹⁷⁷.

Il s'agit là, on le voit, de la possibilité pour des artistes d'être reconnu·es dans la particularité de leur geste, qui ne se reconnaissent ni ne sont donc identifié·es par l'histoire de l'art (cette structure) canonique. Mais relever les normes ne suffit pas, encore faut-il changer la manière de regarder et de considérer les œuvres, puisque les règles transmises permettent

⁹⁷³ Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », art. cité, p. 47.

⁹⁷⁴ *Ibid.* p. 48.

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ On peut prendre pour témoin de cela le groupe de Guerrilla Girls, fondé en 1985 à New-York, en réponse à une exposition du Museum of Modern Art (MoMA), qui établissait les grandes tendances de l'art contemporain sous le titre « An International Survey of Painting and Sculpture » et n'exposait que treize femmes sur les cent soixante neuf artistes présentés. Aujourd'hui, les Guerrilla Girls critiquent plus largement les institutions artistiques qui manquent à représenter les œuvres de femmes et de personnes racisées. Cf *The Hysterical Herstory of Hysteria and How It was Cured, From Ancient Times Until Now*, Bruxelles, Michèle Didier, 2016.

⁹⁷⁷ Henry Louis Gates Jr, *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*, New-York, Vintage, 1989; cité par Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », art. cité, p. 48. Les italiques sont dans le texte.

d'affirmer le modèle canonique, aveuglant ainsi à d'autres modèles, ou ne permettent pas de voir ce qu'il y a à voir dans une œuvre, qui n'y répondrait pas.

Comment établir de nouvelles manières de voir et de considérer les œuvres hors de la canonicité et des modèles dominants ? Dans le domaine de la littérature, Toni Morrison suggérait de lire la littérature américaine, « dont le canon exclut si violemment les voix afro-américaines, comme un ensemble structurellement conditionné par “*une présence africaniste sombre, constante et engagée*”⁹⁷⁸ ». Considérer une présence en tant qu'absence (car la « présence africaine » n'est pas toujours explicitement formulée) agissante dans le texte permet de lire autrement le texte, d'en percevoir autrement les enjeux et souvent les présupposés idéologiques. Il ne s'agit donc pas d'« ajouter » des auteurs noirs américains dans le champ de la canonicité, mais bel et bien de reposer les présupposés de regards qui conditionnent la canonicité, afin d'ouvrir l'analyse à d'autres manières de voir le monde. C'est bel et bien d'ouvrir la structure ou plutôt de se situer hors d'elle, de voir comment elle joue dont il est question, afin de reposer les conditions du regard et de l'analyse. C'est la raison pour laquelle G. Pollock et Rozsika Parker étaient opposées à l'idée de certaines féministes d'inclure des artistes femmes au canon de l'histoire de l'art : il fallait montrer comment,

à partir de l'apparente exclusion des femmes comme artistes, [...] structurellement, le discours de l'histoire de l'art phallogentrique reposait sur la catégorie d'une féminité annihilée pour assurer la suprématie de la masculinité dans la sphère de la créativité⁹⁷⁹.

Mais, afin de comprendre le fonctionnement de la canonicité et la manière dont les actrices s'en émancipent il faut (stratégiquement) l'évoquer pour montrer ses présupposés, la manière dont nous les avons intégrés, dont ils constituent un pan largement inconscient de notre manière de juger les œuvres et les gestes.

2. Le canon au théâtre

Il est d'usage de dire que l'art du théâtre se « canonise » avec la normalisation de la langue française au XVII^e siècle, siècle du classicisme en art et du pouvoir absolu en politique. Le cardinal de Richelieu, principal ministre du roi Louis XIII décide en 1634 de la fondation d'une Académie Française, inaugurée en 1635. Cette annexion de la langue par le pouvoir

⁹⁷⁸ Toni Morrison, *Critical Perspectives Past and Present*, New-York, Amistad Press, 1993 ; *ibid.*, p. 49. Les italiques sont dans le texte.

⁹⁷⁹ Griselda Pollock et Rozsika Parker, *Old Mistresses; Women, Art and Ideology* [1981], London Routledge & Kegan, 1996 ; *ibid.*

politique absolu entraîne toute une kyrielle de conséquences quant à la langue française, et donc à son usage dans les pièces de théâtre.

2. 1. Normalisation du français

Il est d'usage de dire que l'art du théâtre se « canonise » avec la normalisation de la langue française au XVII^e siècle, siècle du classicisme en art et du pouvoir absolu en politique. La fonction de l'Académie française, inaugurée en 1635, est de « donner des règles certaines à notre langue et la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences⁹⁸⁰ ». L'Académie se dote d'« un dictionnaire, une grammaire, une rhétorique et une poétique (article XXVI), et seront édictées pour l'orthographe des règles qui s'imposeront à tous (article XLIV)⁹⁸¹ ». Les quarante sièges de l'académie sont pourvus par cooptation, l'essentiel étant d'avoir illustré la langue française. Dès la première édition du dictionnaire en 1694, « l'Académie voulut que son Dictionnaire fût un dictionnaire de mots plutôt qu'un dictionnaire de choses⁹⁸² ». C'est-à-dire que nommer permet d'instaurer un ordre parmi les choses, de les enregistrer comme telles, de leur donner un contour. Or si « la graphie est bien une *représentation*⁹⁸³ », nommer les choses c'est dessiner un champ et un hors-champs, tailler dans le sensible⁹⁸⁴. « [L]'histoire de l'ordre des choses serait l'histoire du Même, – de ce qui, pour une culture est à la fois dispersé et apparenté, donc à distinguer par des marques et à recueillir dans des identités⁹⁸⁵. »

L'inauguration de l'Académie française s'inscrit dans le temps long des débats sur la normalisation de la langue, et l'« Âge Classique » entend fixer un foisonnement porté à son comble, qui

⁹⁸⁰ Article 24 des statuts. Site de l'Académie Française, consulté le 17 janvier 2020. <http://www.academie-francaise.fr/linstitution/les-missions>.

⁹⁸¹ « Si la fondation de l'Académie française par Richelieu en 1635 marque une date importante dans l'histoire de la culture française, c'est parce que, pour la première fois, les débats d'une assemblée de lettrés ont été considérés comme pouvant jouer un rôle éminent dans le devenir de la société et de la nation. Ainsi, les statuts et règlements visés par le cardinal, puis l'enregistrement au Parlement de Paris, en juillet 1637, des Lettres patentes signées par Louis XIII, consacèrent le caractère officiel d'une institution parisienne, dont le Cardinal de Richelieu était nommé «le chef et le protecteur» (fonction exercée aujourd'hui par le chef de l'État), et dont la mission revêtait un caractère expressément national. » (Site de l'Académie Française, « Histoire », consulté le 2 août 2019. <http://academie-francaise.fr/linstitution/lhistoire>.)

⁹⁸² *Ibid.*

⁹⁸³ Bernard Cerquignani, « Un long débat », *La genèse de l'orthographe française (XII^e-XVII^e siècles)*, Paris, Genève, Honoré Champion, Slatkine, 2004, np.

⁹⁸⁴ « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. » (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.)

⁹⁸⁵ Michel Foucault, « Préface », *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 15.

tient à des raisons générales évidentes : le progrès de la langue française, qui conquiert de nouveaux domaines, et commence à déclasser le latin ; les avancées d'une réflexion grammaticale, liées entre autres à des besoins pédagogiques (on enseigne le français) ; la généralisation territoriale de la langue, conçue comme un objectif souhaitable et qui pose la question de la norme ; sans oublier l'épanouissement littéraire, et le sentiment de plénitude accomplie affectant la langue française, devenue symbole de modernité et prérogative de la Monarchie absolue⁹⁸⁶.

Il n'est dès lors guère surprenant que la législation, prérogative masculine, entende mettre de l'ordre dans cette ébullition – toute féminine.

L'orthographe traditionnelle est masculine. Latinisante dans son principe, elle exclut les femmes, auxquelles on enseigne quelquefois la lecture, rarement l'écriture, jamais le latin. Cléricale voire catholique, elle s'adresse aux hommes de l'écrit, professionnels, qui disposent seuls du savoir et du Livre. Et l'on tiendrait aisément pour phallique cette graphie qui multiplie les lettres « à hampe » (*h, b, f, s*), fièrement érigées au-dessus de la ligne. L'orthographe française est une affaire de mâles latinistes, dont la virilité se mesure au nombre de consonnes superflues⁹⁸⁷.

On le voit, l'exclusion des femmes de la langue concerne à la fois la possibilité pour elles de s'instruire et se projeter dans une langue qui les exclut grammaticalement⁹⁸⁸ ; leur exclusion est aussi celle de toutes celles et ceux qui n'ont pas accès au savoir.

Leur ignorance du latin isole les femmes, et les institue en l'un des groupes qui pâtissent de la graphie traditionnelle. Elles rejoignent en cela les enfants (qui apprennent) et les étrangers (qui déchiffrent), mais également les artisans, les boutiquiers, le menu peuple malhabilement lecteur qu'une orthographe savante rebute⁹⁸⁹.

Si « [l']orthographe relève du savoir, de l'étude austère et du choix éclairé (*eleccion*), pas du plaisir ni de l'aisance ; elle appartient à l'homme, pas à la femme⁹⁹⁰ ». Pourtant les femmes issues de l'aristocratie vont servir d'inspiratrices voire de modèles.

Les quelques femmes qui écrivent de leur main, au 16^e siècle, présentent des tendances naturelles à simplifier, et à transcrire ce qu'elles entendent (c'est dans l'entourage de Marguerite de Navarre que la *Briefve Doctrine* fut conçue [...]) [L]'éloge militant de la simplicité graphique du beau sexe, féminisme très

⁹⁸⁶ Bernard Cerquigliani, *La genèse de l'orthographe française*, *op.cit.*, p. 123.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁸⁸ « Christine de Pizan, la première à avoir rédigé un manifeste où toutes ces questions sont débattues et le sexisme dénoncé (*La cité des dames*, 1404) ne consacre pas une ligne au terrain linguistique. Elle était pourtant consciente que les clercs (feu son mari en était) partiaient volontiers une langue masculiniste. Ainsi, au cours de la fameuse “querelle du *Roman de la rose*” qui l’opposa à d’éminents hauts fonctionnaires de l’État français, sur la valeur de cette œuvre alors adulée par les universitaires et qu’elle mettait au rang des textes misogynes, elle se permet de reprendre Pierre Col, secrétaire de la chancellerie royale. L’homme ayant écrit que, si les femmes rougissent à la lecture de cette œuvre, c’est “qu’il semble qu’ils se sentiraient coupables des vices que le Jaloux récite” sur leur compte, Christine reprend la phrase en la corrigeant : “il semble qu’elles se tiendraient coupables des vices que le Jaloux récite... (103, 136) Cet emploi du pronom personnel masculin pour désigner un référent féminin est alors assez courant, notamment sous la plume des clercs, mais il n’est pas théorisé. Il n’est donc pas combattu. » (Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l’emporte pas sur le féminin ! petite histoire des résistances de la langue française* [2014], Donnamarie-Dontilly, iXe, 2017, p. 12-13.)

⁹⁸⁹ Bernard Cerquigliani, *La genèse de l'orthographe française*, *op. cit.*, p. 133-134.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 134.

équivoque, se noue au 17^e siècle. Il rejoint en effet l'idée que les femmes possèdent naturellement le bon usage, qu'elles savent par intuition native ce qui est juste et de bon goût, que leur sexe, ennemi des artifices langagiers, a un rapport biologique et inné avec la langue maternelle. [...] L'hôtel de Rambouillet puis les salons en général furent, par la conversation, de véritables laboratoires du bon usage ; mais d'un usage oral, dont la langue littéraire écrite devait imiter le naturel et la spontanéité⁹⁹¹.

Inspiratrices donc, mais sagement tenues hors de la langue et de l'accession à l'autorité. Leur domaine est celui de l'oralité, de ce qui flotte et ne demeure guère ailleurs que dans l'air, les corps, la mémoire sensible.

2. 2. Autrice, actrice, histoire d'un croisement

Des règles grammaticales sont édictées selon lesquelles il est notamment statué que le masculin l'emporte sur le féminin, entérinant sa valeur générique, « considéré comme seul genre capable d'inclure et de représenter l'universel⁹⁹² ». Des traités de poésie fleurissent, « inspiré[s] par la redécouverte de traités antiques autant que par le développement de la poésie nationale », dans lesquels

[l]es théoriciens mettent en effet au point les notions de « rimes féminines » et de « rimes masculines », qui n'ont rien à voir avec le genre des mots placés en fin de vers, mais avec les connotations que leur sonorité induit dans des esprits façonnés par le genre : les premières reposent sur des mots terminés par un *e* non accentué (*visage, histoire, leste, évoque...*), les secondes sur tous les autres mots (*main, pied, chantant, prions...*). Le français ayant développé beaucoup de termes ou de formes verbales relevant du premier lot, et une grande partie des substantifs concernés relevant du genre féminin (parce que généralement issus de la première déclinaison latine, *rosa, rosam*), ces terminaisons sont ressenties comme plus « douces » que les autres, et assimilées aux femmes ; tandis que les sons « durs » sont assimilés aux hommes, le tout par métonymie avec les qualités que les intellectuels veulent voir attachées aux unes et aux autres⁹⁹³.

Cet anthropomorphisme de la langue a des effets très concrets dans le réel, non seulement en terme de désignation de ce qui existe, mais en termes prescriptifs.

Pour Éliane Viennot, « la lourde composante sexiste des réformes pensées pour la langue française au XVII^e siècle ne s'explique pas par le contexte, mais par l'état du rapport de forces entre les sexes⁹⁹⁴ ». En effet, selon la linguiste, l'« ancienne langue », c'est-à-dire le français parlé, « marquait non *le féminin*, mais *la différence des sexes*, afin d'éviter les ambiguïtés⁹⁹⁵ ». Il s'agissait simplement de noter par le genre féminin du terme, le fait que la profession en

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 134-135.

⁹⁹² Aurore Évain, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Séméion, Travaux de sémiologie*, n°6, « Femmes et langues », 2008, p. 53-62, consulté le 4 janvier 2020. http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A_Evain.pdf.

⁹⁹³ Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin*, op. cit., p. 17-18.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 49. L'autrice souligne.

question, est exercée par une femme. « Autrement dit, le genre des noms désignant des fonctions dépend du sexe des personnes qui les exercent⁹⁹⁶. » La querelle portant sur la féminisation des noms de métiers et de fonctions prestigieuses va concerner, pour ce qui nous intéresse, un croisement entre les termes *autrice* et *actrice* à cette même époque. L'usage du terme d'*autrice* est courant, mais, à une époque où les premières dramaturges professionnelles « se confronte[nt] à l'un des derniers bastions littéraires masculins que représente le théâtre, ce genre réputé “mâle”⁹⁹⁷ », l'Académie française prescrit l'usage unique d'*auteur*. Pour Aurore Évain, « il s'agit moins de censurer un féminin que de condamner la femme qui écrit⁹⁹⁸ » – « c'est l'auctorialité comme “ métier ” féminin qui *dégoute* Chapelain⁹⁹⁹ » – et de lui assigner ainsi une place hors de l'expression verbale, mais aussi et partant hors de la citoyenneté. Ainsi au XVIII^e siècle, dans *L'Encyclopédie* (1753), Diderot signe l'article « citoyen », « substantif masculin » : « on n'accorde ce titre aux femmes, aux jeunes enfants, aux serviteurs, que comme à des membres de la famille d'un citoyen proprement dit. Mais ils ne sont pas vraiment citoyens¹⁰⁰⁰. » Or à cette même époque où le terme d'*autrice* disparaît de la langue française, apparaît celui d'*actrice*, auparavant inusité.

L'exclusion des femmes du champ des Lettres, pour reprendre l'expression de Christine de Pizan, est corrélée à la féminisation du terme *actor*, qui n'avait auparavant pas de féminin pour la raison qu'il recouvrait un large champ sémantique, outrepassant la profession de comédien pour désigner des fonctions sociales, métiers juridiques et littéraires : il avait en réalité le sens d'*auteur*. Comme l'écrit Aurore Évain :

l'existence lexicographique d'un féminin dépend moins des critères d'usage, d'analogie ou d'euphonie habituellement mis en avant, mais bien de la valeur sémantique que le terme recouvre au masculin. Quand cette valeur est forte, plurielle et socialement valorisante, le féminin n'est pas référencé dans les ouvrages sur la langue, même si la place des femmes dans la société peut justifier son emploi. C'est le cas en latin pour le féminin d'*actor* jusqu'au XVI^e siècle ; ce sera le cas en français pour le féminin d'*auteur* à partir du XVII^e siècle. Apparaîtra *actrice* quand le terme *acteur* se limitera au sens de « comédien » ; disparaîtra *autrice* quand la fonction « auteur » s'institutionnalisera et se dotera d'un prestige littéraire et social¹⁰⁰¹.

Il faut voir dans cet écartement volontaire des femmes de l'écriture plus qu'une mauvaise circonstance pour ces dernières, mais une mesure consistant à soumettre les femmes au silence, réciproque de leur enfermement hors de la citoyenneté lors de la Révolution française

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁹⁷ Aurore Évain, « Histoire d'*autrice*, de l'époque latine à nos jours », art. cité, p. 5.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁹⁹ Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin*, op. cit., p. 53. L'*autrice* souligne.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁰¹ Aurore Évain, « Histoire d'*autrice*, de l'époque latine à nos jours », art. cité, p. 3-4. L'*autrice* souligne.

puis dans le lieu encore un peu rétréci de la maisonnée où l'enferment le Code Civil de 1804 et le Code Pénal de 1810. Ces gymnastiques linguistiques pour enclorre un lieu de pouvoir masculin se traduisent à la fin du XIX^e siècle par la velléité de créer des monstres langagiers, et de renvoyer les femmes à l'altérité raciale en voie de théorisation. En témoigne cet « authoressse » (au masculin : il s'agit du mot), qui désole Rémy de Gourmont.

Un journal discourait naguère sur *authoressse*, et, le proscrivant avec raison, le voulait exprimer par *auteur*. Pourquoi cette réserve, cette peur d'user des forces linguistiques ? Nous avons fait *actrice*, *cantatrice*, *bienfaitrice*, et nous reculons devant *autrice*, et nous allons chercher le même mot latin grossièrement anglicisé et orné, comme d'un anneau dans le nez, d'un grotesque *th*. Autant avouer que nous ne savons pas nous servir de notre langue¹⁰⁰².

Nulle raison valable à l'exclusion d'« autrice », sinon la manifestation d'une « peur d'user des forces linguistiques ». Le problème est relatif à la possibilité pour les femmes d'être autrice, et d'user de la langue – pour dire ce qui ne saurait l'être dorénavant. Mais si « autrice » est banni du langage, la fonction de la « femme qui écrit » est toujours valorisée, par rapport à celle qui s'exhibe sur une scène.

Dans *La Vagabonde* Colette se fait l'écho de cela. Le récit rapporte la trajectoire d'une « femme de lettres qui a mal tourné¹⁰⁰³ », comme le rapporte à son sujet la narratrice, qui poursuit :

On dit aussi de moi que « Je fais du théâtre », mais on ne m'appelle jamais actrice. Pourquoi ? Nuance subtile, refus poli, de la part du public et de mes amis eux-mêmes, de me donner un grade dans cette carrière que j'ai pourtant choisie¹⁰⁰⁴...

Le terme existe, il recouvre une réalité difficilement acceptable pour la bourgeoisie à laquelle la narratrice a affaire. La possibilité de l'autorité est retirée de la langue, qui promeut des termes affectés de connotations négatives : tout est en place pour refuser la créativité aux femmes, et leur construire un statut d'éternelle subalterne. Mais si être actrice n'est pas un métier socialement acceptable, il est pourtant un des rares métiers qui permette à une femme de s'émanciper des tutelles paternelle et maritale¹⁰⁰⁵, puisque l'on peut réussir sans avoir fait d'école, on peut apprendre « sur le tas », et « sur le tard », ainsi Colette¹⁰⁰⁶. Dans *La Vagabonde* la narratrice lie ainsi son métier à une nécessité – « Or depuis que je vis seule, il a

¹⁰⁰² Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 88 ; cité par Éliane Viennot, *op. cit.*, p. 63-64.

¹⁰⁰³ Colette, *La Vagabonde*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1073.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ Voir chapitre 1.

¹⁰⁰⁶ *Idem.*

fallu vivre d'abord, divorcer ensuite, et puis continuer à vivre... tout cela demande une activité, un entêtement incroyables¹⁰⁰⁷...»

Si la question de l'accession des actrices à l'autorité a lieu sur la scène et s'est passée du mot, on voit que la langue conditionne fortement le possible de l'autorité au féminin, associé à d'autres à qui l'on retire la langue – les enfants, étymologiquement ceux qui n'ont pas la parole, les étrangers, les professions qui privilégient le geste sur l'intellect, tout un « ordre des choses » régi par l'ordre de la langue et qui découpe et circonscrit des possibles. On a vu dans quelle mesure les actrices faisaient acte de mise en scène, que c'était cela qui participait à leur autorité artistique à un moment (de la fin du XIX^e à nos jours) où la mise en scène est valorisée – comme domaine de l'intellection, de la pensée, prolongation d'une opposition entre les choses de l'esprit et celles de la matière¹⁰⁰⁸. C'est dire qu'elles se sont émancipées de normes de genre en tant qu'elles pénètrent profondément la dramaturgie : le langage, on le voit, n'est pas qu'une affaire de mots.

3. Brève analyse des règles classiques en termes de genre

L'analyse genrée nous permet de mettre au jour le décalage entre « les mots et les choses », c'est-à-dire, pour reprendre le terme de Foucault, de procéder à une « archéologie » des usages, ici des formes et du langage. En tant que langage précisément, les formes véhiculent des idées, des représentations du monde telles qu'elles sont disponibles dans la langue qui, on vient de le voir, modèle tout un rapport au monde – elle-même une représentation¹⁰⁰⁹. À ce titre, l'histoire du théâtre, en tant qu'elle est l'histoire « du visible » – comment serait-elle autre chose, puisque le théâtre est représentation ? – est aussi une histoire masculine. Il ne s'agit pas ici de faire la critique de l'histoire du théâtre telle qu'elle est habituellement transmise – c'est une « brève analyse » – mais de pointer quelques habitudes et souligner les présupposés des « canons », afin de voir, par la suite, de quoi et comment les gestes des actrices s'émancipent.

3. 1. Des théories au théâtre

Les deux termes – théorie, théâtre – possèdent la même étymologie, et à l'Âge Classique, les auteurs prennent position par le biais de préfaces et de traités pour définir le rôle poétique

¹⁰⁰⁷ Colette, *La Vagabonde*, *op. cit.*, p. 1074.

¹⁰⁰⁸ Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013. Voir chapitre 1, III.

¹⁰⁰⁹ Voir Chapitre 5.

et social du théâtre, pour lequel ils cherchent à établir des règles. L'auteur devient un acteur majeur à ce moment dans la vie théâtrale et artistique ; des philosophes et des penseurs tendent également à œuvrer à « la rénovation moderne du théâtre qui aboutira à un système régulier fondé en raison¹⁰¹⁰ ». Le respect des normes, à un moment où les théâtres fonctionnent grâce aux privilèges royaux, prend forme de nécessité si l'auteur veut voir ses pièces représentées¹⁰¹¹.

Proche du cardinal de Richelieu par ailleurs fort épris de théâtre, qui souhaite assurer la grandeur du roi Louis XIII par un « mécénat artistique et littéraire¹⁰¹² », l'abbé d'Aubignac édicte les règles de l'écriture dramatique. Il s'inscrit dans un large mouvement de normalisation de la langue via la codification de l'art du théâtre par des règles sensées garantir les effets du théâtre sur son public – « effets de crainte, de pitié (Aristote), puis d'admiration (Corneille) et de compassion (Racine)¹⁰¹³ ». La *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac commence ainsi :

Tous ces incomparables et fameux Génies, que le Ciel choisit de temps en temps, pour l'établissement des États, ou pour la conduite des Peuples, ne se contentent pas de les rendre vainqueurs de leurs Ennemis par la force des armes, de les enrichir de toutes les merveilles de la nature et de l'art par le commerce des nations étrangères et d'en adoucir les mœurs par les plus belles et les plus honnêtes connaissances. [...]

De même que ces grands Politiques ont pour coutume de couronner leur ministère par les plaisirs publics, et de faire que leurs plus glorieux travaux ne soient que des moyens, ou des prétextes pour donner aux Peuples qu'ils gouvernent, tous les divertissements imaginables. Leurs victoires ne se marquent que par les jours de Fêtes et par les Jeux. [...]

Aussi, quelles marques plus sensibles et plus générales pourrait-on donner de la grandeur d'un État, que ces illustres divertissements¹⁰¹⁴ ?

Outre la formulation d'usage qui vise à dédier son ouvrage à son Roi, il s'agit là pour l'abbé d'Aubignac de faire du théâtre un moyen de servir la magnificence du pouvoir royal,

¹⁰¹⁰ Catherine Guillot, « Richelieu et le théâtre », *Transversalités*, n° 117, 2011, p. 85-86. Consulté le 4 août 2019. DOI : 10.3917/trans.117.0085.

¹⁰¹¹ Nous renvoyons sur ce sujet à Déborah Blocker, *Instituer un art. Politiques du théâtre dans la France du premier 17^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.

¹⁰¹² Nommé ministre de Louis XIII en 1629, Richelieu « entreprend d'institutionnaliser le théâtre pour en faire un divertissement de portée politique : une action qui touche tout autant à la promotion du théâtre en tant que genre dramatique (comédie, tragédie et tragi-comédie), à la reconnaissance du statut d'auteur dramatique, à la réorganisation des troupes parisiennes, ou encore à la réhabilitation du métier de comédien.[...] L'inauguration de la grande salle de théâtre du Palais de Richelieu avec *Mirame* de Desmarets, représenté pour la première fois le 14 janvier 1641, constitue quelques mois avant la mort du cardinal, en décembre 1642, l'apogée de l'action politique et culturelle menée par Richelieu envers le théâtre, devenu un instrument de propagande politique et monarchique à part entière. » (Catherine Guillot, « Richelieu et le théâtre », art. cité.)

¹⁰¹³ Christian Biet, Hélène Kunst, « Théâtre occidental - La dramaturgie », *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 5 août 2019. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/>

¹⁰¹⁴ D'Aubignac, *Pratique du théâtre, œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des Poèmes dramatiques, qui font profession de les Réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les Représentations* [1657], Amsterdam, 1715, p. 1-2.

en cohérence avec la mission de Richelieu¹⁰¹⁵. Son projet est consubstantiellement poétique et politique. Dans le texte, l'auteur édifie les règles qui établissent « une sorte de contrat de croyance entre le spectacle et les spectateurs, [...] la mesure de ce qui ne choque pas le bon sens et la logique de la partie la plus éclairée des lecteurs-spectateurs¹⁰¹⁶ ». Les lois de l'action dramatique¹⁰¹⁷, connues sous l'appellation de la règle des « trois unités » – de lieu, de temps et d'action – sont sous-tendues par le concept « vraisemblance », notion dont on trouve la source dans la *Poétique* d'Aristote où « il est clair [...] que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est le propre du poète mais de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance et la nécessité¹⁰¹⁸ ». Si la première phrase touche au sublime de la vocation de l'art comme fabrique des possibles, nous retenons ici la définition du vraisemblable comme ce qui est vrai dans l'ordre de la croyance en ce qui est possible : c'est une notion qui repose sur des idées reçues, sur quoi repose l'organisation sociale. Dans le cadre du projet poétique et politique de d'Aubignac, le vraisemblable désigne ce qui peut être cru par un public précis, celui de la haute société française constituée de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, public qui peut acheter des livres, avoir le loisir de lire (sachant lire), et acheter des places pour aller au théâtre, répondant ainsi aux présupposés de genre et de classe vus plus haut, que reflète d'ailleurs l'organisation spatiale du théâtre au XVII^e siècle.

On ne pourra certes pas reprocher aux théoriciens de la littérature de cette époque d'agir de manière fourbe : le critère de la vraisemblance est honnêtement désigné comme étant assimilable à l'opinion commune. C'est ce qu'écrivent à la même époque le père Rapin, ou Honoré d'Urfé, qui assure « que le poème doit être bâti ou sur la vérité ou sur l'opinion reçue¹⁰¹⁹ ». Entre la vérité et l'opinion reçue l'alternative est celle de l'abstraction et de la convenance sociale. Poser ainsi ce choix est intéressant dans la mesure où cela permet de

¹⁰¹⁵ Lequel, « [t]out en donnant l'impulsion d'une nouvelle vie intellectuelle, [...] l'oriente et la contrôle. Dans les années 1630, il place donc sous sa protection certains auteurs qu'il considère comme étant les plus fertiles et surtout les plus susceptibles de contribuer à la glorification de sa politique [à savoir notamment Boisrobert, Rotrou, Corneille, Colletet, Claude de l'Estoile, Scudéry]. » (Catherine Guillot, « Richelieu et le théâtre », art. cité, p. 90.)

¹⁰¹⁶ Christian Biet, Hélène Kunst, *Encyclopédia Universalis*, art. cité.

¹⁰¹⁷ Résumées par Racine dans la préface de *Britannicus* en une phrase : « Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour et qui, s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages. »

¹⁰¹⁸ Aristote, *Poétique*, 1451 b, traduit du grec par Jean Hardy, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰¹⁹ Honoré d'Urfé, *Le Jugement sur l'Amadéide, poème du Seigneur Gabriel Chiabrera*, publié par G. Bertolotto, in *Giornale ligustico*, n°21, 1896, p. 150 ; cité par Maxime Gaume, *Les inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foreziennes, 1977, p. 270.

mesurer à la fois la fonction moralisatrice que se donne le théâtre à cette époque, et l'importance qu'y occupent les stéréotypes.

Quant à la vérité, La Mesnardière affirme dans sa *Poétique* que « le principal dessein du théâtre est d'honorer la vertu et de corriger le vice¹⁰²⁰ ». La finalité moralisatrice justifie le poème dramatique qui assure

une fonction didactique à valeur édifiante dès lors qu'il donne à voir la faiblesse des hommes ou leur action vertueuse face à des situations précises. [...] placer le spectateur en juge c'est lui permettre de réfléchir à la fois sur la conduite du héros et la sienne propre, sur le sens moral, politique ou religieux de la pièce¹⁰²¹.

Une forme de circularité s'organise, du pouvoir qui commande aux auteurs qu'il reconnaît comme étant à même de le servir, à ces auteurs qui, pour voir leurs pièces plébiscitées et représentées, louent en retour ce pouvoir qui les soutient. *Horace*, de Corneille, est dédié à Richelieu, comme la plupart des pièces de Desmarets. Ainsi, « bon gré, mal gré, les auteurs doivent contribuer à servir la propagande politique¹⁰²² ».

Le cercle de l'écriture du théâtre et du pouvoir, par suite de sa représentation par les troupes soutenues par le roi – celle de l'Hôtel de Bourgogne, « les farceurs » des Confrères de la Passion¹⁰²³, et celle du théâtre du Marais¹⁰²⁴ – repose sur une dramaturgie précise : « dans ces intrigues, la question de la soumission à l'autorité établie était en effet constamment posée¹⁰²⁵ ». Analysant un corpus de pièces de types différents, *La Comédie des Tuileries* de Pierre Corneille, *Aspasie* de Jean Desmarets, *L'Aveugle de Smyrne* par François de Boisrobert, Guillaume Colletet, Jean de Rotrou, Pierre Corneille et François le Metel (« les cinq auteurs » subventionnés par le roi), Déborah Blocker montre que ces pièces sont « toutes centrées sur la question de la domination paternelle et celle de la soumission corrélative des enfants », d'une part, et d'autre part que si elles « montraient la tentation de la désobéissance, ils [ces divertissements¹⁰²⁶] disséquaient en réalité surtout les étapes du retour à l'ordre¹⁰²⁷ ». Non seulement l'intrigue se construit par rapport à la soumission au pouvoir qu'il s'agit d'affermir

¹⁰²⁰ La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1639, p. 222.

¹⁰²¹ Catherine Guillot, « Richelieu et le théâtre », art. cité, p. 89.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 91.

¹⁰²³ Association religieuse issue de la tradition de représentation des Mystères. Leur troupe est populaire, de laquelle sont issus les comédiens connus sous leur nom de farce : Gros-Guillaume, Turlupin, Gaultier-Garguille. « Sous d'autres noms, ils jouaient aussi la tragédie. » (Jacques Scherer, « Introduction », *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. XIII.)

¹⁰²⁴ Les acteurs du Marais en vogue sont Bellerose, Mondory, Floridor, Montfleury.

¹⁰²⁵ Déborah Blocker, *Instituer un art. Politiques du théâtre dans la France du premier 17^e siècle*, op. cit., p. 220.

¹⁰²⁶ Corneille soutenait que « [son] art n'a pour but que le divertissement » (« Épitre », *La Suite du Menteur* [1643], *Œuvres complètes de Pierre Corneille, avec les notes de tous les commentateurs, t. 1*, Paris, Firmin Didot Frères, 1863, p. 432.)

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 222-223.

en le justifiant, mais les personnages sont façonnés de telle façon qu'ils permettent aux spectateurs de se projeter aisément dans la fiction.

Les personnages en effet sont des entités abstraites dans lesquelles le public peut se voir tel qu'il participe à la société, laquelle doit être présentée dans l'ordre que le pouvoir souhaite voir se proroger. La distribution des rôles féminins et masculins dans les dramaturgies au service du roi sont le reflet des rôles dévolus aux femmes et aux hommes dans la société¹⁰²⁸. Que l'on prenne le théâtre de Racine, de Corneille ou de Molière, pour citer les plus grands noms du théâtre classique, les rôles féminins et masculins sont particulièrement déterminés par la sphère de laquelle ils relèvent, domestique pour les femmes, guerrière ou commerçante pour les hommes, par l'univers de valeurs qui y est agrafé, l'amour et la famille d'un côté, la gloire et la conquête de l'autre, et la kyrielle des rôles qui les incarnent, mère, fille, amante, servante, gouvernante d'un côté, père, fils, amant, adjuvant, domestique de l'autre.

3. 2. *Phèdre*, un exemple

Prenons un exemple, qui pourrait faire office de contre-exemple, puisque dans *Phèdre*, le personnage éponyme est une reine un moment veuve, occupant donc la place du pouvoir royal à elle toute seule (Thésée, son époux et roi d'Athènes est annoncé mort au début de la pièce). Dès l'annonce de la mort de Thésée, Phèdre, qui avait banni du palais le nom même d'Hippolyte demande à le voir pour un motif *a priori* politique : celui de mettre à l'abri le fils qu'elle a eu de Thésée, successeur du trône contre lequel pourrait s'élever Hippolyte. La scène, longue de 134 vers, est en réalité celle du « dérapage » du personnage du motif politique vers l'aveu de son amour. Et cela arrive très vite :

PHEDRE, à Oenone.

Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.

J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.

OENONE

Souvenez-vous d'un fils qui n'espère qu'en vous.

PHEDRE

On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous,

Seigneur. À vos douleurs je viens joindre mes larmes.

Je vous viens pour un fils expliquer mes alarmes.

Mon fils n'a plus de père, et le jour n'est pas loin

¹⁰²⁸ Donnant par là même un élément de réponse à la question de savoir pourquoi certaines pièces nous « parlent » encore aujourd'hui: la structure fondamentale de la société n'a pas évolué du point de vue de la répartition des rôles sexuels.

Qui de ma mort encor doit le rendre témoin.

Déjà mille ennemis attaquent son enfance ;

Vous seul pouvez contre eux embrasser ma défense¹⁰²⁹.

Voilà les seuls vers faisant effectivement référence à la situation politique concrète et répondant à la circonstance. La suite de la scène, 126 vers donc, comprend l'aveu de l'amour de Phèdre à Hippolyte, puis la demande de sa propre mise à mort par ce dernier. Racine écrit dans sa préface que Phèdre « n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente¹⁰³⁰ » de son amour. L'amour de Phèdre est « seulement » un objet de honte eu égard à son actuel lien à Thésée : il n'est anthropologiquement pas problématique, comme c'est le cas souvent dans les tragédies antiques, car il est caché, jamais consommé. Il pose problème quant au pouvoir potentiellement remis en cause, potentiellement renversé par l'amour de la reine pour son beau-fils – s'il dit « oui », le roi, qui n'est en fait pas mort, est déchu par son fils –, et il est contraire aux bienséances : une femme, plus âgée qui plus est, ne saurait faire de déclaration d'amour à un jeune homme – quand l'inverse est possible.

Cet amour et son aveu sont structurellement subversifs quant au pouvoir et donc dramaturgiquement soumis à l'échec, car une femme ne peut vraisemblablement pas être le sujet du désir : dans la société du pouvoir absolu, cela n'existe tout simplement pas, les femmes sont des objets permettant des alliances politiques. C'est ce qu'analyse Claude Lévi-Strauss à un niveau ethnologique structurel :

Une transition continue existe de la guerre aux échanges, et des échanges aux inter-mariages ; l'échange des fiancées n'est que le terme d'un processus ininterrompu de dons réciproques, qui accomplit le passage de l'hostilité à l'alliance, de l'angoisse à la confiance, de la peur à l'amitié¹⁰³¹.

Pour répondre au critère du vraisemblable, le personnage féminin sujet du désir doit être mis à mort. Et pour que toute trace de la subversion de l'ordre politique soit effacée, conformément à la bienséance, il est nécessaire qu'Hippolyte, objet du désir de Phèdre, meure aussi. Thésée, faux mort, est revenu, et pour « réparation », adopte Aricie... On voit bien de quel ordre il s'agit là : affirmer une royauté absolue en justifiant la mort d'un fils gênant – évacuant toute éventualité d'être « renversé » par un fils incarnant la puissance guerrière – et la mort d'une reine mélancolique (Phèdre dès le début de la pièce vit recluse, elle est sombre car occupée par un amour qu'elle ne peut taire, avouer ni vivre). Cela permet au vieux roi d'avoir un unique fils héritier, trop jeune encore pour être dangereux, et une nouvelle jeune

¹⁰²⁹ Jean Racine, *Phèdre*, in *Théâtre II*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1965, p. 219-220.

¹⁰³⁰ Racine, « Préface », *Phèdre*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰³¹ Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, p. 86.

femme dans son entourage. L'ordre tragique entérine le fait et la loi du roi, qui est aussi celle du père. Il mime un certain ordre du monde représenté au XVII^e siècle par la monarchie de droit divin. Le théâtre se fait le relai du pouvoir absolu et masculin, tout comme à l'époque de la Grèce classique, le théâtre se développe en étroite coïncidence avec le pouvoir démocratique.

Au moment, effectivement, où les règles du théâtre sont édictées, une histoire du théâtre est également inventée qui cherche à valoriser et fonder en droit cet état de la chose publique (où l'on continue de vérifier les effets de la canonicité). Ce que Jacques Derrida nomme le « phallogocentrisme¹⁰³² », l'appropriation conjointe de ces deux scènes du logos par le pouvoir (l'ordre phallique), le théâtre et l'agora où l'on vote les lois, légitime un régime de représentation exclusivement masculin – aussi bien l'Athènes classique du V^e siècle était-elle particulièrement sévère sur les possibilités d'être et d'agir des femmes¹⁰³³. La conceptualisation du théâtre et de la ritualité civique se sont pensées d'une part à travers un régime de représentation fondé sur la forclusion d'un pouvoir au masculin et sur le schème de la « représentation » (le roi représente dieu sur terre, puis le président représente le peuple déifié) et d'autre part à travers l'invisibilisation des ritualités féminines et de leur égale importance dans le fonctionnement civique et religieux de la cité.

4. L'« origine » (mythique) du théâtre en Occident et la naissance de la « démocratie » : masculinisation du domaine de la représentation

Cela commence, si l'on peut dire, avec ladite « origine » du théâtre en Occident, ainsi identifiée et transmise depuis le XIX^e siècle pour les arts de la scène, depuis la Renaissance pour les arts en général. L'histoire de l'art du théâtre occidental situe ses origines dans les performances des aèdes récitant les chants d'Homère¹⁰³⁴, sur le mode de l'*epos*, que l'on traduit par épopée héroïque. Ces récits homériques relatent différents effets de présence du monde au travers de l'histoire de la guerre de Troie et du retour d'Ulysse à Ithaque. Dans

¹⁰³² Jacques Derrida, « tympan », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. xvii.

¹⁰³³ Dans *La Guerre du Péloponnèse*, Thucydide met dans la bouche de Périclès ce discours : « S'il me faut aussi faire un rappel au sujet de la vertu féminine (*gunaikias aretês*), pour toutes celles qui désormais sont veuves, une brève exhortation me suffira pour tout signifier : car ne pas être inférieures à la nature qui est la vôtre vous apportera une grande renommée, ainsi qu'à celle dont il sera le moins question parmi les mâles, que ce soit pour sa vertu ou pour la blâmer. » (Thucydide, II, 45,2.) Pierre Vidal-Naquet écrit quant à lui : « Pourquoi avoir associé dans une même étude le sort des esclaves et celui des femmes ? Parce que la cité grecque, dans son modèle classique, se définissait par un double refus : refus de la femme, la cité grecque est un "club d'hommes", refus de l'esclave, elle est un "club de citoyens". » (Pierre Vidal-Naquet, « Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie », in *Le Chasseur noir* [1981], Paris, La Découverte, 2005, p. 269.) Nous renvoyons aussi au chapitre 1.

¹⁰³⁴ « Oh mère est morte... », écrit Hélène Cixous dans son livre, *Homère est morte* (Paris, Galilée, 2014).

Illiade puis dans *l'Odyssée*, la fougue et le courage d'Achille puis la *metis*, la ruse intelligente d'Ulysse sont explorées¹⁰³⁵. Il s'agit de récits qui mettent en scène des héros masculins en prise avec le monde sous les auspices de la guerre et de l'aventure par-delà les rives de la mer Méditerranée. Les personnages féminins interviennent dans l'action selon trois modes : le mobile dramatique – Hélène dans la guerre de Troie –, l'attraction sexuelle – les sirènes, Nausicaa dans *L'Odyssée* –, ou encore l'attente vertueuse au foyer du retour de l'homme – Pénélope, l'épouse d'Ulysse. Il est usuel, depuis la *Poétique* d'Aristote, de considérer que l'épopée homérique donne naissance aux rites dionysiaques, à la comédie et la tragédie.

4. 1. Coextensivité des scènes théâtrales et politiques

Dans la *Poétique*, Aristote trace une continuité logique entre « l'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, [qui] sont tous d'une manière générale des imitations¹⁰³⁶ ». Le rituel dionysiaque, au cours duquel sont présentées les tragédies et comédies de différents auteurs ou *chorodidaskalos*¹⁰³⁷, littéralement « instructeur de chœur », est donc considéré comme l'origine du théâtre. La tragédie et la comédie¹⁰³⁸ sont avant tout des rituels d'initiation à l'usage de jeunes hommes, célébrant leur passage de l'enfance au statut de citoyen et d'hoplite – de soldat. Une forme, l'*epos*, un contenu, l'épopée, et un rite d'initiation masculine, la tragédie et la comédie, sont donc au fondement de la pensée occidentale de l'art

¹⁰³⁵ Florence Dupont, *Homère et Dallas, Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Kimé, 2005.

¹⁰³⁶ Aristote, *Poétique*, 1447a, traduit du grec ancien par J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 77.

¹⁰³⁷ C'est le nom indigène d'auteur proposé par Florence Dupont, qui permet de relativiser et la notion d'autorité dans un contexte où il s'agit surtout d'un agencement formel de mythes, et la fonction d'auteur, car il est aussi metteur en scène et répétiteur. Parmi les plus fameux, Euripide, Sophocle, Eschyle pour la tragédie, et Aristophane pour la comédie. Par exemple au sujet d'Eschyle, Florence Dupont écrit « Le *chorodidaskalos*, c'est-à-dire Eschyle – telle était sa fonction officielle “ répétiteur de chœur ” – composait une partition verbale et une partition musicale pour cette performance rituelle unique qu'est une tragédie. Il faisait lui-même répéter oralement aux choreutes les paroles et la musique. Il utilisait sans doute des tablettes de cire qui lui servaient d'aide-mémoire. Ces tablettes n'étaient pas le texte, ni la musique des *Perses*. Il y a noté des mots non séparés entre eux, avec un alphabet réduit qui ne distingue pas les voyelles longues des brèves, ne marque pas les aspirées, le tout sans indication de personnage. Il doit aussi lire ces tablettes une première fois aux acteurs, car elles sont inutilisables sans un “ interprète ” qui connaît déjà les mots et les mélodies. C'est à partir de ces tablettes des partitions verbales plus ou moins bien recopiées avec des diverses variantes, qu'ont été fixées un siècle plus tard, les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide, du moins celles choisies pour être monumentalisées par l'État athénien ». (In « L'antiquité comme laboratoire », « Le sens des Lettres et des Humanités, du lycée à l'université », rencontre organisée par le rectorat de Créteil, à l'université Paris 8 Saint-Denis, mercredi 5 novembre 2014. https://www.academia.edu/10372436/LAntiquit%C3%A9_comme_laboratoire.)

¹⁰³⁸ Puisque seuls les écrits sur la tragédie du philosophe grec nous sont parvenus, cette forme prévalut dans l'histoire du théâtre, la comédie apparaissant comme une forme d'art inférieure. La comédie est mentionnée dans la *Poétique*, où elle est déjà associée à « l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure ». (*Poétique*, 1449b, traduction de Jean Hardy, *op. cit.*, p. 85.)

du théâtre. Or les *chorodidaskalos* écrivent et jouent à destination d'hommes car, à Athènes au V^e siècle sous le règne de Périclès, ce sont les hommes qui votent. Cette prévalence masculine lie les champs de l'art et du politique d'une manière ferme.

En effet, les Dionysies, ces fêtes religieuses qui se déroulent durant une semaine entre les mois de mars et d'avril, suspendant le fil du temps des activités quotidiennes, sont par essence liées au pouvoir politique. Lors de ces fêtes, les trois derniers jours sont consacrés aux représentations théâtrales, objets d'un concours qui récompense le meilleur poète dans chaque catégorie, la tragédie et la comédie. Ces événements culturels sont financés par des citoyens riches siégeant à l'agora. Chaque candidat à l'élection qui va suivre choisit un *chorodidaskalos* qui le représente officiellement. Il finance les répétitions, les costumes et le *chorodidaskalos*. Si ce dernier gagne le concours, c'est l'occasion pour le citoyen-candidat de gagner en visibilité et en sympathie de la part des citoyens. Le rite religieux du théâtre et le rite civique des élections sont ainsi liés par des intérêts conjoints, et instituent un régime de représentation au masculin. Les rites tragiques et comiques instaurent un modèle de valeurs masculines, qui trouve sa prolongation naturelle dans la représentation politique, et puisque les femmes ne sont pas sur scène et n'ont pas le droit de vote, elles ne sont pas les destinataires du rite. Les sphères religieuses et politiques à Athènes au V^e siècle sont liées et coextensives l'une à l'autre. Structurellement, les femmes sont exclues de ce régime de représentation du point de vue de l' « écriture / mise en scène », du jeu, et de la destination civique¹⁰³⁹.

4. 2. Une dramaturgie masculine

La tragédie est peuplée de nombreux personnages féminins. Mais, puisqu'il s'agit d'un rite d'initiation masculin, ce sont des hommes qui les interprètent. Ces rôles occupent en outre une place et une fonction particulières dans l'économie spectaculaire. Ana Iriarte l'explique en ces termes :

ce genre [la tragédie], qui est, par excellence, celui de la démocratie, n'autorisait pas la présence des femmes sur scène. Or – paradoxalement ? – il situe le féminin au cœur du spectacle : sur la scène tragique, la voix aiguë des femmes – de nombreuses « voix endeuillées », celle de Cassandre devant les anciens d'Argos, celle d'Antigone face à Créon, ou celle des compagnes de Médée face aux « antiques chanteurs » – s'érige en protagoniste pour faire face au grave discours politique, lui rappelant la dimension conflictuelle qu'il comporte. Sans aucun doute la voix féminine est l'un des fondements du drame classique [...] Mais cette voix toujours mimée par des

¹⁰³⁹ Nous développons ce point chapitre 5.

acteurs mâles, ne donna pas naissance à la figure historique de la diva, de la cantatrice¹⁰⁴⁰.

On ne peut pas tenir les rites tragiques et comiques comme origine de l'art de l'actrice. En outre, le féminin tient dans la tragédie une fonction dramatique précise, celle d'introduire du différent dans l'ordre politique représenté par les hommes (on retrouve là la fonction dramaturgique du personnage de Phèdre). La dissonance musicale de la voix des chanteurs représente la dissonance dramatique portée par les personnages féminins en butte aux lois politiques humaines. Dans *Antigone*, par exemple, l'héroïne éponyme s'oppose à Créon quant à ce qui est juste : donner à son frère les hommages dus aux morts en honorant Hadès ou les lui refuser parce qu'il « ravageait sa terre¹⁰⁴¹ ». À charge ensuite pour le poète d'organiser avec le plus d'habileté possible les dialogues afin de susciter le maximum de plaisir – celui de pleurer, ici – chez le spectateur¹⁰⁴² : c'est là-dessus que l'on va le juger. Le rôle féminin relève de procédés fictionnels attachés à l'imaginaire du poète, ancré dans une culture dont il joue des codes. Ainsi, Antigone entonne son propre *thrène*, chant de deuil, ce qui est impossible en réalité : ce sont les pleureuses qui chantent le *thrène* pour celui ou celle qui n'est plus...

Cet élément de fiction qui s'enracine dans la culture et le culte contemporains est associé à une fonction anthropologique rituelle. Dans l'exercice initiatique de l'altérité, cela permet de porter cette altérité à son acmé (la mort) ; et à une fonction spectaculaire, cela sert l'économie affective, c'est lacrymogène. Écoutons un extrait du chant de deuil d'Antigone :

Voyez-moi, citoyens du pays de mes pères, suivre ici mon dernier chemin.

Voyez-moi donner un dernier regard à l'éclat du soleil. Puis tout sera fini. Hadès, chez qui s'en vont dormir tous les humains, m'emmène vivante aux bords de l'Achéron,

sans que j'aie eu ma part des chants d'hyménée ; sans qu'aucun hymne m'ait saluée devant la chambre nuptiale : l'Achéron seul m'est promis pour époux¹⁰⁴³.

Tout, dans ce passage, tend à émouvoir le spectateur : jeune et brûlante de désir de vivre, Antigone est conduite à la mort. La rhétorique insiste sur le regard (« Voyez-moi »), tout en convoquant les « citoyens du pays de mes pères », ceux-là même qui participent, par le vote, à établir les lois de la cité qui la condamnent. « Il fait bon tuer des jeunes filles en pensée, en

¹⁰⁴⁰ Ana Iriarte, « Chanter, enchanter en Grèce ancienne. À propos de Sappho, femme poète et dixième Muse », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 25, 2007, p. 28. URL : <https://www.cairn.info/revue-clio-2007-1-page-27.htm>.

¹⁰⁴¹ Sophocle, *Antigone*, traduit du grec ancien par Paul Mazon [1962], Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1973, p. 101-102.

¹⁰⁴² Et de gagner le concours des Dionysies, contexte religieux dans lequel avaient lieu les représentations théâtrales. Voir Florence Dupont, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2001.

¹⁰⁴³ Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, p. 112.

récit¹⁰⁴⁴ », écrit Nicole Loraux en expliquant comment la scène tragique prend en charge l'invisibilisation des femmes de l'espace public. Tuer les jeunes filles permet de conforter la cité dans son ordre existant, qui exclut les femmes de la vie civique. La chercheuse explique que la différence des sexes est posée « pour la brouiller, puis la retrouver, plus riche d'avoir été brouillée mais tout de même consolidée d'être au dernier instant réaffirmée¹⁰⁴⁵ ». C'est souvent au milieu de son élan viril, comme en témoigne Antigone en s'opposant à Créon le chef de la cité, que les jeunes filles sont interceptées pour être tuées, par le glaive dans le cas d'une mise à mort, ou par pendaison dans le cas d'un suicide¹⁰⁴⁶. Et, pour Nicole Loraux, le plaisir du spectateur tragique est d'autant plus fort qu'il est lié à l'imagination de la mort d'une jeune fille hors scène. Ainsi le mariage hante-t-il la mort des vierges tragiques, qui épousent en fait Hadès, le dieu des morts¹⁰⁴⁷ : la mort des héroïnes n'est pas environnée de la gloire et du courage (*andreia*) des hommes¹⁰⁴⁸. La langue et les mots trahissent l'impossibilité de formuler et de penser cette gloire au féminin que serait le *kleos gunaikon*¹⁰⁴⁹ : en tant que rite masculin, la tragédie n'est pas faite pour cela.

Le théâtre, art politique, est un art masculin, et vice versa. Ce caractère circulaire et réciproque permet de penser l'émancipation du point de vue du genre infériorisé par ce système hiérarchisant. Le féminin est non seulement exclu des sphères de la représentation civique et politique, mais est en sus minoré. Il s'agit ici de penser et d'articuler le féminin aux femmes auxquelles il a été associé de manière définitive à partir du XIX^e siècle. Être une actrice c'est être une femme, c'est être ou avoir été associée à un certain nombre d'injonctions à être, à faire, c'est donc avoir affaire au féminin comme ensemble de représentations. Comment faire du théâtre – cet art masculin-politique – tout en « étant une femme », c'est-à-

¹⁰⁴⁴ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1958, p. 11.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁴⁶ Nicole Loraux insiste sur les « façons tragique de tuer une femme » : elle recense les lieux où les coups sont portés, tout particulièrement dans la région du cou.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 69-70.

¹⁰⁴⁸ Là où Antigone est enfermée vivante, Phèdre se tue avec un poison fabriqué par Médée. Antigone est enfermée dans une ultime demeure, la maisonnée qu'elle a voulu fuir en allant porter les hommages mortuaires à son frère sur le champ de bataille, Phèdre met fin à ses jours aux yeux de tous en ayant recours à la sorcellerie, domaine non reconnu par les lois du palais. Ces deux héroïnes féminines, qui pourraient apparaître comme des contre-exemples eu égard à la puissance de leurs voix (*Antigone* est réécrit par Anouilh au moment de la guerre 1939-1945 et c'est un personnage repris par les femmes pour incarner la défense d'une vérité inaudible par le pouvoir – cf. <https://lesantigones.fr/>) ; Phèdre est l'un des personnages féminins les plus complexe du répertoire étant donné les enjeux qu'il présente, entre amour et pouvoir, ce dont Sarah Bernhardt témoigne dans *L'Art du théâtre, op. cit.*, p. 141) sont ceintes toutes deux dans des sphères domestique (le palais) et affective (les personnages n'évoluent pas mais persévèrent dans leur position) closes, qui déterminent leurs trajectoires, ici vers la mort tragique.

¹⁰⁴⁹ Nicole Loraux, « Notes sur un impossible sujet de l'histoire », *Cahiers du Griffon*, n°37-38, 1988, p. 112. Consulté le 3 août 2019. https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1758.

dire sans entrer dans les logiques propres au théâtre tel qu'il a été institué et labellisé ? Les différentes voies empruntées par les actrices, selon les contextes, croisent les significations induites par le fait d'être une femme dans un monde d'hommes, une actrice dans un monde artistique dominé par une dramaturgie masculine – liée au pouvoir. Il s'agit de se placer de « l'autre côté du miroir, du côté de la femme qui crée¹⁰⁵⁰ », afin de tracer une généalogie des « stratégies¹⁰⁵¹ » d'émancipation des actrices du féminin qui leur est associé.

II. Les représentations de la féminité dans l'art scénique

S'émanciper des représentations majoritaires qui nouent féroce­ment les genres à un ensemble de valeurs qui légitime une organisation sociale et politique consiste à prendre conscience d'une différence entre les genres, et à développer un savoir propre à la situation d'être une femme dans un monde d'hommes : à prendre conscience de ce que les hommes projettent sur les femmes donc sur les représentations de la féminité dans l'art et la société. Penser l'émancipation en termes de genre c'est circonscrire l'assignation des femmes à un ensemble fini de rôles et observer la manière dont les actrices, soit les exploitent pour les déplacer, les détourner, soit, allant voir ce qui se joue du côté des rôles masculins, en proposent une autre lecture. Le jeu avec les représentations associées au féminin et au masculin en est la modalité. L'affirmation et la prise de conscience d'une différence entre les genres semblent être des préalables à l'émancipation féminine dans les arts de la scène. C'est à partir de la situation à laquelle elles sont assignées dans le cadre de société patriarcale que s'élabore leur langage scénique. Il ne va donc pas s'agir de revendiquer des attributs du masculin pour le féminin, mais de valoriser ou exploiter des valeurs dévalorisées parce qu'elles sont associées au féminin.

1. Le genre comme langage

Le féminin désigne ce « qui a le caractère de la femme¹⁰⁵² », quand la femme est l'être humain de sexe féminin. En français, « femme » peut vouloir dire à la fois la femelle de l'homme et son épouse. Du point de vue étymologique, « féminin » et « femme » sont liés,

¹⁰⁵⁰ Charlotte Foucher-Zarmanian, « Introduction », *Créatrices en 1900 - Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 28. Stratégies ici entendues dans le sens moins social que du point de vue des formes et des discours genrés qu'elles véhiculent.

¹⁰⁵² Selon la définition du Trésor de la Langue française en ligne. <https://cnrtl.fr/etymologie/f%C3%A9minin>.

comme ne le sont pas « masculin » et « homme », la langue française n'accueillant pas de genre neutre. Ce déséquilibre sémantique ne départ pas la langue française de son caractère essentiellement sexué, au contraire¹⁰⁵³. Si le genre masculin présente une valeur générique, il reste avant tout masculin¹⁰⁵⁴. Jacques Damourette et Édouard Pichon inventent le terme de « sexuisemblance », variable en fonction des cultures, pour désigner le fait que les genres humains masculin et féminin sont projetés dans la langue par le biais des genres grammaticaux.

Les substantifs nominaux [...] sont [...] répartis en deux groupes distincts et bien définis. Les uns (chiens, évêque, sang, dragon, foin, couvent) sont masculins, c'est-à-dire expriment des substances de sexe masculin ou comparées par la langue à des êtres mâles ; les autres (vie, filles, femmes) expriment des substances de sexe féminin ou comparées par la langue à des êtres femelles. Le répartitoire [classe] qui établit ces deux groupes a reçu de nous le nom de répartitoire de sexuisemblance¹⁰⁵⁵.

Selon eux, la répartition masculin / féminin joue constamment dans le cours de la pensée idiomatique française et participe activement à son organisation, en vertu d'une conception anthropomorphique du monde selon laquelle la *mimesis* de la langue est calquée à partir du caractère sexuel des êtres humains et pensée en termes binaires... conformément à l'organisation linguistique de la langue. Dès lors on se demande : est-ce la langue qui mime les sexes, ou les sexes qui miment la langue ? – seconde proposition qui invite à méditer sur la valeur performative des usages langagiers, en concordance avec les théories postérieures de Judith Butler¹⁰⁵⁶. Comment penser la nature mimétique de l'art du théâtre dans le cadre de l'émancipation, puisque la langue est sexuée, et que le genre est un langage ?

¹⁰⁵³ « La sexualisation de l'espèce humaine, de ses conduites et classifications est telle que les langues pourvues de genre n'échappent pas à un investissement sémantique de la catégorie ; d'autant plus que des pans entiers de ma grammaire dépendent de cette opposition : ainsi, une personne dira “ je suis *heureuse* ” ou “ je suis *heureux* ” en fonction de son sexe (biologique, social, ou qu'elle s'attribue). » (Bernard Cerquiglini, *Le Ministre est enceinte, ou la grande querelle de la féminisation des noms*, Paris, Seuil, 2018, p. 52.)

¹⁰⁵⁴ « On admettra volontiers que le soleil et la lune n'ont pas de sexe ; mais ils sont pourvus d'une dénomination genrée qui induit chez un francophone des représentations inverses de celles d'un germanophone, même s'ils ne sont pas poètes : une connotation de “ masculinité ” et de “ féminité ” est attribuée à chacun de ces astres. [...] la distinction du masculin et du féminin participe à la formation d'un large secteur du lexique. On nous parle de la lune et du soleil ; mais redescendons sur terre : nous nous intéressons aux femmes et à leur activité sociale ; il s'agit de personnes. Si le genre est arbitraire en français pour les inanimés, il est motivé dans un domaine qui est précisément le nôtre : les animés humains. Le vocabulaire qui les désigne est fait de termes masculins et féminins dont la répartition est solidaire avec la notion “ de sexe mâle ” et “ de sexe féminin ”. Nul arbitraire, mais une alternance régulière : un *adolescent*, une *adolescente* ; un *Chinois*, une *Chinoise* ; un *instituteur*, une *institutrice*. » (Bernard Cerquiglini, *Le Ministre est enceinte, op. cit.*, p. 52-53.) Voir aussi, en note, p. 53 : « Cette notion pertinente d'humanité s'étend aux animaux. Ceux que l'homme chasse, élève, fréquente présentent une opposition de genre, motivée par le sexe (*coq, poule ; cheval, jument ; etc.*) ; le genre des autres est unique, et arbitraire comme pour les inanimés (*brochet, canari, hanneton ; couleuvre, grivres, mouche*). Le genre divise donc le lexique animal selon une curieuse familiarité avec l'espèce humaine. »

¹⁰⁵⁵ Jacques Damourette et Édouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, t. 1. Paris, d'Artrey, 1930, p. 347.

¹⁰⁵⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre, op. cit.*

1. 1. Incorporer les gestes et attitudes du féminin

Dans ses *Mélanges de mythologie et de linguistique*¹⁰⁵⁷, Michel Bréal développe l'idée selon laquelle la distinction des êtres vivants en fonction de leur sexe justifie la sexuation des « objets inertes », c'est-à-dire du monde alentour, via un imaginaire anthropomorphique propre à la fin du XIX^e siècle. Les langues sont façonnées par la vision du monde de chaque culture, qui se transmet par des rites sexuellement distincts.

Le *melos*, qui est la forme poétique principalement utilisée par Sappho dans ses chants, bien qu'elle en développe et en invente des modalités et que ce type de chant varie en fonction des événements qu'il accompagne, est un chant de célébration. « Du point de vue linguistique et discursif, la performance se trouve inscrite dans la conduite même du poème¹⁰⁵⁸. » Il opère, de par sa structure, le passage d'un état de déploration à un état de joie qui fait signe vers le présent de la célébration rituelle. Ainsi, « [i]l n'est pas permis que dans la demeure des servantes des Muses soit entonné le chant funèbre ; cela ne saurait nous convenir¹⁰⁵⁹ », chante Sappho. Le *thrène*, chant de deuil, est banni de la *moisopolon oikia* tenue par Sappho, « maison consacrée aux muses ». Dans la société grecque archaïque, les représentations associées au masculin et au féminin sont particulièrement prégnantes et efficaces dans la mesure où les formes poétiques sont associées à un genre : l'*epos* au masculin, et le *melos* au féminin. S'énoncer dans une forme poétique c'est se former à un genre, à une pragmatique poétique et civique. C'est ce que Claude Calame appelle l'« anthropopoétique de genre¹⁰⁶⁰ » : le fait d'incorporer les gestes et attitudes propre à un sexe par le biais d'une forme poétique lors d'initiations rituelles différentielles entre les garçons et les filles. Ainsi, dans le fragment 16 de l'édition établie par Eva-Maria Voigt et traduit par Jackie Pigeaud :

Pour certains c'est un rassemblement de fantassins, pour d'autres de cavaliers, pour d'autres de navires, qu'ils disent être, sur la terre noire, ce qu'il y a de plus beau ; mais moi je dis c'est l'être qu'un être désire.

Bien facile de le faire comprendre à chacun ; voyez ; celle qui de loin dépassait en beauté les humains, Hélène, abandonna le mari le plus valeureux et fit force de voiles

¹⁰⁵⁷ Michel Bréal, *Mélanges de mythologie et de linguistique*, Paris, Hachette, 1882.

¹⁰⁵⁸ Claude Calame, « Hélène et le chant rituel : "mythe" et performance poétique en Grèce archaïque (une perspective anthropologique) », *Classical Inquiries; Studies on the Ancient World from the Center for Hellenic Studies*, Center for Hellenic Studies, Harvard University, 1er mai 2016. Consulté le 3 août 2018. <https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/helene-et-le-chant-rituel/>.

¹⁰⁵⁹ Sappho, fr. 150 Voigt, Jackie Pigeaud (trad.), *Poèmes*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2004, p. 211.

¹⁰⁶⁰ Claude Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, t. 1, op. cit., p. 24-25.

vers Troie, et ne se souvient absolument plus de sa fille ni de ses chers parents, ...
<Cypris> la détourna, l'Inflexible, ... facilement ... maintenant elle (Cypris) m'a fait
souvenir d'Anactoria l'absente,

Dont je voudrais voir l'enjambée désirable, et l'éclat radieux du visage, plutôt que les
chars de Lydie et les fantassins en armes¹⁰⁶¹.

Dans son chant, Sappho renverse les prémisses de la tradition homérique qui narre l'enlèvement d'Hélène par Pâris en faisant d'Hélène la sujette de son désir, qui quitte Ménélas pour Pâris, amoureuse. Sont enchâssées dans ce chant deux visions de l'amour et de la beauté, masculine et féminine. De part sa fonction de chorège, Sappho défend dans ce chant une conception féminine du désir languissant et de la beauté de l'aimée plutôt que celle des « fantassins en armes », défendue ailleurs par le contemporain et ami de Sappho, le poète Alcée.

La grande demeure resplendit d'airain. Arès a décoré toute la toiture de casques brillants, d'où pendent de blancs panaches en crinière de cheval, parure des têtes de guerriers. Suspendues tout autour, sur les chevilles qu'elles cachent, voici les brillantes cnémides, rempart contre le trait pénétrant ; voici les corselets de lin neuf, et les creux boucliers empilés ; auprès d'eux, les glaives de fer de Chalcis, et les cottes, et les casaques de guerre : toutes choses qu'on ne peut oublier, dès que vient l'heure de la grande tâche¹⁰⁶².

La « grande tâche » des femmes est l'amour, celle des hommes est la guerre. Là où Alcée célèbre les armes et tend à héroïser l'arsenal lesbien¹⁰⁶³, Sappho met l'accent sur « l'enjambée désirable, et l'éclat radieux du visage » d'une personne aimée transfigurée dans la forme poétique par la référence mythologique. De plus, on le voit dans ce poème, le contexte politique tient une place qu'il convient de ne pas négliger pour prendre la mesure de la poésie de Sappho au moment de son exécution scénique.

Sappho construit une identité féminine vidée de toute présence masculine comme référent symbolique ou transférentiel ; tandis qu'un poète spartiate de la même époque comme Alcman, pour des chœurs féminins, met en scène des hommes.

Indépendamment de contextes politiques très différents, les *Parthénées* offrent une position énonciative, qui du point de vue de la relation initiatique d'homophilie, inverse de deux points de vue la perspective généralement offerte par les poèmes de Sappho. Si dans ces derniers le *je* poétique correspond à l'adulte touché par le désir pour une adolescente parvenant à la fleur de l'âge, dans le parthénée du Papyrus

¹⁰⁶¹ Sappho, fr. 16 Voigt, Jackie Pigeaud (trad.), *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁶² Alcée, fragment 137, in *Alcée Sappho*, texte établi et traduit par Théodore Reinach avec la collaboration d'Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 114.

¹⁰⁶³ Ana Iriarte, « Chanter, enchanter en Grèce ancienne », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°25, 2007. Consulté le 14 janvier 2018. DOI : 10.4000/clio.2182.

Mariette¹⁰⁶⁴, ce sont les jeunes choreutes tendant par le chant poétique à la maturité érotique, qui chantent l'éclat d'une chorège dans la pleine éclosion de la grâce physique et vocale ; de plus, les énoncés poétiques chantés par ces jeunes filles sont composés par un poète masculin [...] ¹⁰⁶⁵.

En outre, c'est « le couple des Dioscures dans leur lutte pour la conquête de jeunes filles, héros cavaliers et rivaux en amour des Hippocoontides¹⁰⁶⁶ » qui est mis en scène dans les *Parthénées*, actualisant ainsi des valeurs masculines, données à exécuter rituellement aux jeunes filles spartiates. Deux systèmes de valeurs qui correspondent certes à ceux des deux cités grecques archaïques, mais qui permettent de mettre en évidence la manière dont le sexe de l'auteur joue dans ces contextes de sociétés de structure tribale¹⁰⁶⁷, par delà la forme poétique. Car bien que la vocation anthropopoétique des chants rituels de Sappho et d'Alcman soient identiques, ce qu'ils donnent à chanter et danser, le genre qu'ils donnent à *performer*, n'est pas le même.

L'intégration des normes de genre est nivelée par un ensemble de représentations qui opposent « le lit, la guerre¹⁰⁶⁸ », et la poétesse fait du lit un champ duquel se déploie son chant où les draps sont des voiles qui mènent à l'amour lointain. En Grèce archaïque, le genre est un langage poétiquement exprimé dans des formes rituelles sexuellement différenciées. Le genre est une production, une performance, pour employer une terminologie butlerienne, précisément caractérisé par un ensemble poético culturel, différemment pris en charge par le sexe de l'auteur. Ainsi le sexe de l'auteur peut-il avoir une incidence directe sur le genre (c'est-à-dire la manière dont il met en scène le féminin) qu'il configure dans une forme dont la vocation archaïque est de former des femmes. Le *melos* de Sappho ne présente pas des figures abstraites mais situe son énonciation dans un cadre plus large, dans le monde des hommes où la beauté et l'amour d'Hélène, ne peuvent conduire qu'à la guerre. Dans ses poèmes le féminin, attaché au désir et à ses attermoissements, ne peut qu'être secondaire par rapport à la logique masculine qui le détermine. S'il a sa puissance intrinsèque, celle-ci n'est pas reconnue comme ayant autant de valeur, c'est-à-dire un pouvoir d'agir sur le monde politique. Le féminin et le masculin sont deux sphères à peine miscibles. La logique d'*eros* a trait à l'amour, à ce qui meut les êtres de manière essentielle, et ainsi ne peut constituer de

¹⁰⁶⁴ Le papyrus Mariette est ainsi nommé du nom d'Auguste Mariette qui fit la découverte entre 1860 et 1869 de fragments de papyrus portant des textes grecs, trouvés dans la nécropole de Sakkarah, portant des vers, des écrits en prose et des traités de physique ou d'astronomie.

¹⁰⁶⁵ Claude Calame, « La poésie de Sappho aux prises avec le genre », art. cité, p. 18-19.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁶⁷ Calame Claude, « Le rite d'initiation tribale comme catégorie anthropologique (Van Gennep et Platon) », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 220, n°1, 2003. p.5-62. Consulté le 3 janvier 2020. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhr.2003.942>.

¹⁰⁶⁸ Nicole Loraux, « Le lit, la guerre », *L'Homme*, n° 21, 1980, p. 37-67.

contre-point seulement logique au discours guerrier – un outil discursif ? Il est, pour reprendre le terme, un « hors-champ » à cette logique, relégué au « fond » ou au « paysage ». Est ainsi réduite la puissance essentielle de l'être, son désir, à l'impuissance d'un décor¹⁰⁶⁹.

Partir de l'intérieur des langages scéniques et poétiques permet de considérer la manière dont jouent les normes de genre et leurs représentations par les actrices. Langage éminemment codé au XIX^e siècle par la prégnance du système des emplois sur la distribution, qui reposent sur le critère de vraisemblance énoncé plus haut, ici en ce qui concerne les représentations de genre, de race et d'âge. Désidentifier le genre des représentations qui lui sont associées, c'est non seulement le « troubler », d'un point de vue politique, mais aussi, du point de vue de la pratique de l'art, ouvrir le champ des possibles.

1. 2. L'émancipation dans le cadre du système des emplois : créer un nouveau « type » en mariant les normes de genre.

On a vu dans le premier chapitre que les rôles féminins et masculins sont régis au XIX^e siècle par le système des emplois. La question de l'emploi fait débat au tournant du siècle, et les artistes se positionnent par rapport à l'intérêt ou pas de cette spécification du travail de l'interprète. Pour nous il s'agit de voir que le travestissement permet d'introduire du différent entre le genre représenté et l'actrice représentante qui, de là, faire valoir son art – le sien, et celui de l'interprétation au sens large.

Sarah Bernhardt épingle le système comme ce qui interdit aux actrices de diversifier leurs possibilités de jeu, et condamne la possibilité d'une longue carrière. Elle prend deux exemples du danger que peut représenter le développement d'une jolie voix en vue d'un seul type de rôle :

il y a au Théâtre Français une jeune artiste qu'on enterre tout doucement sous les belles notes de sa voix. J'ai essayé de la révolter contre cet état de choses, et lui ai indiqué deux ou trois rôles dans lesquels elle aurait pu réussir. Mais elle est douce, et sans doute dépense-t-elle toute son énergie dans les Horace¹⁰⁷⁰.

Au sujet d'une autre actrice, Suzanne Reichenberg¹⁰⁷¹, dont la « voix était douce, limpide, tel un joli ruisseau cascasant sur des roches¹⁰⁷² », Sarah Bernhardt déplore qu'elle se soit trop tôt spécialisée dans les rôles que sa voix impliquait, « les ingénues » :

¹⁰⁶⁹ Sur ce point, nous revenons chapitre 3.

¹⁰⁷⁰ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 46-47.

¹⁰⁷¹ Suzanne Reichenberg (1853-1924) est une actrice française issue du Conservatoire, engagée en 1868 (à 15 ans) à la Comédie-Française, où elle est nommée sociétaire en 1872. Elle interrompt sa carrière à l'âge de cinquante ans, trois ans après s'être mariée à Napoléon-Pierre-Mathieu, baron de Bourgoing.

¹⁰⁷² Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 51.

Quand elle voulut changer d'emploi, sa voix ne s'y prêta pas parce qu'elle n'avait été travaillée que dans un seul but. Reichemberg [sic] dut renoncer à la scène bien qu'elle ait eu plusieurs années de théâtre devant elle¹⁰⁷³.

La spécialisation dans un emploi conditionne toute une carrière : à ne savoir – et Sarah Bernhardt écrit même « pouvoir », tant la voix est conditionnée – jouer qu'un seul type de rôle, celui des ingénues, une actrice à la voix ailée voit sa carrière limitée dans le temps, car les rôles des ingénues sont définitivement caractérisés par la jeunesse.

Le système des emplois conforme *a priori* le corps de l'actrice par une dramaturgie qui l'assigne à un nombre fini de rôles. Ne travaillant qu'à un seul type de rôle, l'actrice se conforme non seulement physiologiquement mais aussi psychologiquement à un seul registre, amoureux le plus souvent¹⁰⁷⁴. Sarah Bernhardt invite là à se méfier de la limitation caractéristique du système des emplois car il modèle le corps de l'interprète. Il y a une forme de continuité entre l'apprentissage d'un seul type de rôle et l'ouverture des possibles artistiques d'une actrice. À ce titre, le rôle de « travesti » présente un intérêt particulier.

Arthur Pougin réserve en effet une définition spécifique aux rôles de travestis. Il s'agit de

rôles qui représentent des personnages d'hommes joués par des femmes, ou des personnages de femmes joués par des hommes. Dans le premier cas, il arrive qu'un auteur ayant à mettre en scène un adolescent, presque un enfant, le fait jouer par une femme pour lui donner plus de grâce et de naturel. C'est ce que fit Beaumarchais pour le Chérubin du *Mariage de Figaro*, qui rentre dans l'emploi des ingénuités ; ou bien on fait jouer à une femme un rôle tout spécial d'amoureux passionné, pour sauver ce que certaines situations pourraient présenter d'un peu excessif et d'un peu dangereux à la scène : c'est ainsi que l'on a pris l'habitude de confier à une femme le rôle d'Amour dans *Psyché*, bien que ce rôle ait été établi d'origine par Baron¹⁰⁷⁵.

Le rôle travesti est alors aussi bien un rôle féminin. Au XIX^e siècle, période où les mœurs se polissent, si « le travesti n'avait jamais été aussi populaire » c'est qu'il n'a que fort peu de

¹⁰⁷³ *Ibid.*

¹⁰⁷⁴ Ce qui implique de toute manière que pour interpréter un rôle en conformité avec son emploi, il faille *travailler*, ce qui va à contre-courant d'une histoire du théâtre qui considère que l'emploi permettait d'éviter le travail du rôle ou du moins de le limiter, et en ce sens que l'« abandon » de l'emploi au XX^e siècle aurait constitué un « progrès » de l'art dramatique, puisqu'il permettait de développer le travail de l'interprète en tant que tel. « La "science du théâtre" commence avec la reconnaissance de l'impossibilité pour les véritables artistes de se reposer sur le don ou le talent – la compétence artistique s'acquiert – et de prendre pour modèle le visible – la réalité artistique s'invente. Ce contexte sociocognitif particulier explique à la fois le caractère récent des recherches historiques, en France, sur l'organisation des entreprises théâtrales au XIX^e siècle, et la pérennisation dans la culture savante d'une vision simpliste de l'emploi, qui conduit à méconnaître la pertinence technique de cette catégorie. » (Jean-Marc Leveratto, « Le sexe en scène. L'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du XIX^e siècle », in Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2006, p. 272.) On peut aussi à ce titre renvoyer à l'article de Julia Gros de Gasquet cité plus haut.

¹⁰⁷⁵ Arthur Pougin, « Rôles travestis », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin Didot, 1885, p. 660. Michel Baron (1653-1729) est un comédien français et dramaturge du XVIII^e siècle, attaché notamment à la troupe de Molière puis à la Comédie-Française.

dimension subversive¹⁰⁷⁶. On le voit, distribuer une femme a pour fonction d'atténuer l'excès de certaines situations, ou leur caractère « dangereux », de « neutraliser » le sexe du personnage, en réalité, conformément à la définition de la virilité proposée par Alain Corbin :

Si la femme est de nos jours le corps considéré comme érotique, la société phallogratique du XIX^e érige le corps masculin comme le corps sexualisé par excellence. La sexualité masculine est affirmée dans un paradigme de puissance. De même que l'homme se projette, projette son action et impose sa marque dans le temps et dans l'espace, le sexe masculin est aussi l'organe projeté au-devant du corps. Dès lors, c'est l'homme qui, par la projection constante et affirmée de sa sexualité, est le sexe le plus sexualisé. La femme, au contraire, est certes un objet de désir, mais un objet désirant. L'homme se représente la femme comme en éternelle attente de l'organe masculin supposé la posséder et la combler entièrement. La femme, passive et en attente, se transforme dans le regard de l'homme comme un objet de chair à posséder. Le corps masculin en lui-même n'est pas érotique, si ce n'est le pénis qui est élevé comme l'objet unique de désir de la femme, ce qui fait de l'homme l'être le plus sexualisé en opposition avec le sentimentalisme platonique féminin¹⁰⁷⁷.

Virginie Déjazet, une des actrices les plus populaires du XIX^e siècle, s'est fait connaître dans les rôles masculins, qu'elle interprète dès son plus jeune âge¹⁰⁷⁸, dans lesquels il s'agit d'agir sur le public par le biais du « plaisir érotique¹⁰⁷⁹ » : le costume de travesti dévoile largement les jambes de l'actrice. C'est parce que le rôle de travesti féminin « efface » le sexe du personnage dans l'histoire qu'il permet, théâtralement, de faire « saillir » les attributs féminins recherchés par le public – ici identifié à un œil masculin¹⁰⁸⁰ – mais surtout de faire apparaître l'art de l'actrice, ici identifiés.

Lorenzaccio ni Hamlet n'ont été écrits comme des rôles travestis. À cette occasion, Sarah Bernhardt, qui s'est par ailleurs faite connaître au grand public dans un rôle travesti (Zanetto dans *Le Passant*, de François Coppée au théâtre de l'Odéon), plutôt que de se référer au système des emplois, les aborde par une analyse de genre. Dans *L'Art du théâtre*, l'actrice donne les raisons de son choix, qui sont d'emblée des éclairages dramaturgiques : « les rôles

¹⁰⁷⁶ « C'est dire que le travestissement d'une femme en homme a été, dans l'industrie théâtrale du 19^e siècle, une pratique normale, au point de justifier sa catégorisation professionnelle, sa définition comme un certain genre de rôle, recherché par le public pour le plaisir spécifique qu'il procure. » Jean-Marc Leveratto, « Le sexe en scène. L'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du 19^e siècle », art. cité, p. 271.

¹⁰⁷⁷ Alain Corbin, « La nécessaire manifestation de l'énergie sexuelle », in Alain Corbin (dir.) *L'histoire de la virilité, t. 2, Le triomphe de la virilité*, Paris, Seuil, coll. « Point Histoire », p. 126.

¹⁰⁷⁸ Virginie Déjazet (1798-1875) entre à cinq ans au Théâtre des Capucines, est engagée à huit ans et demi au Vaudeville où elle joue la Fée Nabotte, et « construit sa carrière entre Paris et province, du fait, selon la légende, de la jalousie de ses rivales. Recrutée au Gymnase en 1821, elle y triomphe en donnant la réplique, dans le rôle du *jeune premier*, à Léontine Fay. [...] À 62 ans, après avoir incarné, entre autres, Voltaire, Rousseau, Napoléon, Henri IV, elle remporta encore un énorme succès en jouant le rôle d'un chanteur dans *Monsieur Garat* de Victorien Sardou. » (Jean-Marc Leveratto, « Le sexe en scène. L'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du 19^e siècle », art. cité, p. 274.)

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ Sur ce point, voir le chapitre 5.

d'hommes sont en général plus intellectuels que les rôles de femmes. Voilà le secret de mon amour¹⁰⁸¹. » Interpréter des rôles masculins, eu égard à ce que nous avons souligné plus haut, permet à l'actrice de montrer qu'une actrice est une femme « intellectuelle » : « une femme ne peut interpréter un rôle d'homme que lorsque celui-ci est un cerveau dans un corps débile¹⁰⁸² ». Car enfin « [u]ne femme ne pourrait pas jouer Napoléon, Don Juan, ou Roméo¹⁰⁸³ » : les caractères priment sur les distinctions de genre, pour Sarah Bernhardt. Cette analyse conduit à penser qu'une actrice ne peut être innocente quant à l'effet de sa présence dans le rôle, la manière dont son corps insiste ou déplace les réflexes interprétatifs.

Or pour certains types de rôles, pour lesquels, d'une part, la tradition n'est pas encore fixée – Hamlet est interprété par des hommes mais aussi par des femmes outre-Manche, et le public français n'est pas encore absolument familiarisé avec le personnage, tandis que Lorenzaccio n'a encore jamais été représenté – l'actrice a davantage de licence : la question du « contre-emploi » se pose différemment. Nous serions plutôt dans une proposition à « contre-genre », comme le suggère Camille Khoury, dans la mesure où Sarah Bernhardt remet en question le genre des personnages¹⁰⁸⁴. C'est en ce sens que Sarah Bernhardt invente une nouvelle catégorie herméneutique pour justifier son interprétation de rôles masculins : le « Hamlet ».

Si Sarah Bernhardt s'empare de ces rôles, ce n'est pas pour démontrer que son talent lui permet d'abolir les limites de l'emploi. [...] Dès lors, c'est sur un argument dramaturgique qu'elle justifie le choix d'interpréter ces personnages, et un argument a fortiori lié au genre. Pour l'actrice, ces trois personnages sont bien des hommes, mais dévirilisés [...] ¹⁰⁸⁵

Le corps de l'actrice permet de donner vie à certains rôles masculins, « des cerveaux hantés par le doute et la désespérance, des cœurs battants toujours plus fort et sans cesse torturés par leurs rêves évocateurs. L'âme brûle le corps », explique l'actrice au sujet d'Hamlet, de l'Aiglon et de Lorenzaccio. « Il faut, en voyant et en entendant agir ces Hamlet, il faut qu'on ait la sensation que le contenu va faire éclater le contenant. Il faut que l'artiste soit dépouillé de virilité. » L'actrice crée donc une catégorie de rôles particulière, voire un type, le « Hamlet », dont le propre est « leur caractère d'être insexués, et leur parfum de

¹⁰⁸¹ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 140.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 143. C'est le cas dans l'opéra du début du XIX^e siècle, et c'est aussi, de manière très exceptionnelle, le cas au théâtre – voir l'exemple de Virginie Déjazet. En d'autres termes, Sarah Bernhardt parle d'un point de vue fin-de-siècle.

¹⁰⁸⁴ « Ces trois rôles ne correspondent pas aux critères de définition de Pougin : il ne s'agit ni d'enfants ni d'amoureux passionnés. Il s'agit de rôles titres : l'emploi traditionnel aurait voulu qu'ils soient interprétés par un jeune premier ou par une des vedettes du genre tragique. » (Camille Khoury, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ? », *Agôn*, n°7, 2015. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3448>.)

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

mystère¹⁰⁸⁶. » « C'est pourquoi [elle] prétend que ces rôles gagneront toujours à être joués par des femmes intellectuelles ». La création d'un type de rôle, si astucieusement décrite et démontrée, est une manière de s'inscrire dans le système des emplois tout en le détournant à son avantage : de s'inscrire dans une légitimité artistique institutionnelle.

L'actrice s'émancipe d'un système qui exclut *a priori* les possibilités d'interprétation en y inscrivant sa démarche par la création d'un nouvel emploi, le « Hamlet ». « Dévirilisés », ses interprétations d'Hamlet et de Lorenzaccio peuvent être comprises comme une manière de faire apparaître ce qui relève du féminin dans ces rôles, en lien avec une esthétique symboliste, où l'esprit, associé à l'intuition féminine, est alors valorisé.

1. 3. Lorenzaccio au féminin

La lecture de Sarah Bernhardt du rôle de Lorenzaccio est à situer du côté du « contre-genre », et c'est dans cette perspective que l'on peut tenter de rassembler ce qui, dans la pièce de Musset, correspond au genre féminin, afin d'établir en quoi l'actrice qui s'en saisit peut le faire apparaître d'une manière nouvelle, opérant ainsi un mouvement de création dramatique, d'invention dramaturgique, et de valorisation de ses caractéristiques. À une époque marquée par une complémentarité duelle entre masculin et féminin, esprit et corps, ce découpage rencontre la manière dont l'actrice peut se projeter dans son rôle, en offrir une interprétation originale, jusqu'à révéler « les dessous » de l'œuvre.

Dès l'introduction du personnage dans le champ de l'action, les attitudes de Lorenzaccio peuvent en effet répondre à des caractéristiques féminines. Il entre à la fin de l'acte Un, depuis le fond de scène et bavarde avec la foule. Puis il s'évanouit à la vue de l'épée et à l'idée de combattre avec Sire Maurice qui le provoque en duel. La première scène présente un personnage faible, bavard et évanescent. Comment ne pas se souvenir ici que Sarah Bernhardt se pâme régulièrement – à la vie comme à la scène –, donnant ainsi du crédit au personnage, sans que les spectateurs puissent déterminer le vrai du faux¹⁰⁸⁷ ? C'est bien là une faiblesse (celle du personnage) et un art (celui de l'actrice) « de femme ». Au deuxième acte, chez sa mère, Lorenzo est « rêveur » auprès de Marie et de sa tante Catherine. Il apparaît lettré, mais lorsqu'il mentionne l'histoire romaine, c'est pour s'identifier à la figure de Lucrece et identifier le duc à Tarquin :

¹⁰⁸⁶ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 144.

¹⁰⁸⁷ « Sarah Bernhardt avait la réputation de se tirer des “corvées” par un évanouissement. [...] Sarah Bernhardt, nerveuse, fatiguée, demande à être la première du programme qu'on allait offrir au roi [de Serbie], et montant sur la plate-forme, elle commença la poésie célèbre : “Si tu veux faisons un rêve...” et crac, elle chancela, et tomba raide sur le tapis... » (Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 193-194).

Tarquain était un duc plein de sagesse, qui allait voir en pantoufles si les petites filles dormaient bien.

Catherine : Dites-vous aussi du mal de Lucreèce ?

Lorenzo : Elle s'est donné le plaisir du péché et la gloire du trépas. Elle s'est laissé prendre toute vive comme une alouette au piège, et puis elle s'est fourré bien gentiment son petit couteau dans le ventre¹⁰⁸⁸.

Lorenzo est effectivement celui qui est toujours sur le bord de se « fourr[er] bien gentiment son petit couteau dans le ventre ». Alors sa mère lui raconte un songe où elle le rappelle à son enfance studieuse, activité réservée aux petits garçons. En tentant de le rappeler à l'ordre et dans un contexte d'intériorité (nous sommes chez elle, chez Lorenzo enfant) elle tente de le rappeler à son sexe – l'étude. Mais l'histoire de Lucreèce se déplace sur la tante, puisque le duc demande à Lorenzo de lui arranger un rendez-vous avec sa tante Catherine, « [c]elle qui doit consoler [s]a mère d'avoir porté un fils tel que [lui]¹⁰⁸⁹ ». Donc un fils qui n'en est pas un. Puis, comme une femme qui veut se faire passer pour un homme, Lorenzo s'entraîne au maniement de l'épée avec Scorriconcolo, avant de s'évanouir derechef.

Dans le troisième acte, nous sommes dans un espace masculin, dans la famille du patriarche Philippe Strozzi. Ses deux fils Pierre et Paul sont des figures antithétiques à Lorenzaccio, bagarreurs et de sang chaud, refusant de méditer leur vengeance – ils vont, à peine entrés, venger l'injure faite à leur sœur par un Salviati, ennemi de la famille. Ils représentent des archétypes du masculin, voire de la virilité. Lorenzaccio admire le courage de ces fils dans une déclaration d'amour toute féminine : « Tu es beau, Pierre, tu es grand comme la vengeance¹⁰⁹⁰ ! » Avant d'avouer à Philippe Strozzi : « Songes-tu que ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu ? » Vertu toute féminine, là encore, comme s'il s'agissait d'acheter une nouvelle virginité.

Dans le quatrième acte, d'où Lorenzo est absent, le féminin est assumé par la marquise Cibo dans une forme de féminité majuscule (ou masculine), tout entière dévouée à son amour pour le tyran, tentant de le ramener dans le chemin du juste et du bon, méditant sur ce que c'est qu' « être un roi¹⁰⁹¹ ». Incarné dans un corps de femme, le féminin ne peut mener nulle part : son éloquence n'est d'aucun effet et le duc lui fait des compliments sur ses jambes. En fait, il apparaît là comme une redondance : le féminin ne peut apparaître tel que dès lors qu'il ne se représente pas soi-même. Ici, il est une outrance et Cibo un personnage ostensiblement

¹⁰⁸⁸ Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, adapté par Armand d'Artois, acte II, scène 2, manuscrit autographe, Bibliothèque historique de la ville de Paris, p. 63.

¹⁰⁸⁹ Acte II, scène 6, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁹⁰ Acte III, scène 4, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁹¹ Acte IV, scène 4, *op. cit.*, p. 120.

inspiré voire autoritaire et discursif¹⁰⁹², finalement inscrit dans le champ du masculin en voulant prescrire au duc sa conduite. Là, c'est Lorenzaccio qui incarne en fait les qualités du féminin défendues par l'actrice : l'esprit est sans forces apparentes – sans muscles. Sa puissance est autre, car par l'entraînement et la ruse, Lorenzaccio parvient à ses fins. Dès lors son crime, sur quoi se clôt la pièce dans la mise en scène de Sarah Bernhardt, est une délivrance.

Lorenzo, appuyé contre une colonnette de l'alcôve : Regarde, il m'a mordu au doigt. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant ! (*d'une voix profonde*) – Que la nuit est belle ! Que l'air du ciel est pur ! Respire, respire, cœur navré de joie¹⁰⁹³ !

Faut-il avoir recours au masculin pour valoriser des éléments traditionnellement associés au féminin ? Les critiques notent la beauté des silences et des regards de l'actrice : « un seul de ses silences, un seul de ses regards en disent autant – parfois plus – que les plus belles phrases¹⁰⁹⁴. » Ailleurs, elle « fut simplement déconcertante de jeunesse, sublime d'ardeur brûlante, de désespoir¹⁰⁹⁵ ». En usant du pathétique, dont on a vu qu'il était une des caractéristiques du jeu de Sarah Bernhardt depuis qu'elle est toute jeune, l'actrice traduit des sentiments que l'accent héroïque seul n'aurait pas pu mettre en lumière – « Son visage d'un pathétique admirable, traduit toutes les joies, toutes les souffrances humaines, les plus hautes comme les plus quotidiennes¹⁰⁹⁶. » L'interprétation de la star révèle le rôle à ses contemporains : elle le crée, et elle le crée en transformant ce qui, pour être imputé au féminin dans une femme, est méprisé mais qui, en passant par l'art, est valorisé. C'est en passant par le corps d'un jeune homme que les caractéristiques féminines peuvent être admises comme ayant de la valeur.

Le genre est un langage dont les attributs, dévalorisés socialement, peuvent et sont, par le biais de l'art, valorisés par les actrices, ce qui leur permet de faire œuvre d'originalité, et, par effet retour, de configurer nouvellement ce qui est tributaire du féminin et du masculin, « troublant » les genres. Il s'est agi de revendiquer le féminin dans le masculin, considéré comme inférieur, dans le cadre d'une société structurée par le genre dans le cas de Sappho, ou

¹⁰⁹² La marquise prend figure de Cassandre : « Écoute ! écoute ! Je vois que tu t'ennuies auprès de moi. Tu comptes les moments, tu détournes la tête – ne t'en va pas encore – c'est peut-être la dernière fois que je te vois. Écoute ! je te dis que Florence t'appelle sa peste nouvelle, et qu'il n'y a pas une chaumière où ton portrait ne soit collé sur les murailles, avec un coup de couteau dans le cœur. Que je sois folle, que tu me haïsses demain, que m'importe ! tu sauras. » (*Ibid.* p. 123.)

¹⁰⁹³ Acte V, scène 7, *op. cit.*, p. 165.

¹⁰⁹⁴ Edmond Sée, *Gil Blas*, 22 mai 1912, p. 4.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*

dans l'idée de la complémentarité des sexes propre à la Belle Époque. Stratégie « par la négative » à laquelle la lecture du féminin par Isadora Duncan offre un contre-point. L'ouverture à la diversité des formes d'altérité culturelle¹⁰⁹⁷, le développement d'une nouvelle culture du corps autorisent les actrices à occuper le devant de la scène mais également à inventer un rôle au croisement de différents imaginaires. Prendre de l'importance, ne pas se laisser amoindrir ou figer par les codes académiques qui visent à faire du rôle féminin le complément du rôle masculin, tout cela concourt à forger l'idée d'une féminité puissante. C'est de l'intérieur des représentations canoniques de la féminité qu'il y a à penser l'acte d'émancipation. Isadora Duncan qui s'emploie à « naturaliser », c'est-à-dire à rendre vivantes¹⁰⁹⁸ les caractéristiques féminines divinisées et figées par l'histoire de l'art, va effectivement s'attacher à en montrer la perméabilité.

2. Les femmes, le féminin et la beauté

La démarche d'émancipation d'Isadora Duncan est l'affirmation d'un geste de femme. La rénovation de la danse qu'elle appelle de ses vœux et dont elle se donne comme la messagère est essentiellement liée non seulement à la libération du corps féminin comme nous l'avons vu avec le contre-exemple du ballet classique, mais plus largement à la libération des femmes : « Si mon art devait être symbolique de quelque chose, ce serait de la liberté de la femme et de son émancipation vis à vis des préjugés [...] »¹⁰⁹⁹. » L'horizon du geste de la danseuse est posé.

Dès le début du XIX^e siècle, les danseuses modernes s'émancipent de l'assignation au genre féminin de la danse classique pour révolutionner l'art chorégraphique alors que les hommes sont quasiment absents de l'espace de création. Est-ce pourtant que l'on peut parler de danseuses féministes ? Si la réponse est sans conteste affirmative pour Isadora Duncan il n'en va pas de même pour sa consœur américaine Martha Graham du point de vue de l'auto-perception¹¹⁰⁰.

commente Pauline Boivineau dans sa thèse sur la *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*. La danse apparaît comme un espace privilégié pour

¹⁰⁹⁷ Nous avons parlé de Sada Yacco, mais il faut compter aussi le spectacle de Cléo de Mérode lors de l'Exposition Universelle de 1900 qui fait particulièrement sensation au Théâtre asiatique dans un spectacle où seuls les musiciens étaient d'origine asiatique, les danseuses accompagnant la vedette étant comme elle issues de l'Opéra de Paris. La danseuse y présentait un numéro dans lequel elle créait une danse cambodgienne inspirée de l'étude de gravures et sculptures. Son costume surtout a fait sensation : « un casque pyramidal, chargé d'ornements et difficile à installer et à faire tenir en équilibre complétait ma tenue [...]. Un large plastron de perles d'or, dix étuis d'ongles très effilés et des babouches retroussées complétaient mon apparence asiatique ». Comptons aussi l'imaginaire oriental de Ruth Saint-Denis.

¹⁰⁹⁸ Nous renvoyons sur ce point au chapitre 3.

¹⁰⁹⁹ Isadora Duncan, « La liberté de la femme », in *La Danse de l'avenir, op. cit.*, p. 104.

¹¹⁰⁰ Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, thèse en histoire, dir. Christine Bard, Université Nantes Angers Le Mans, 2015, p. 18. Consultée le 12 mars 2019. <http://www.theses.fr/2015ANGE0034>.

l'émancipation féminine en tant qu'elle permet de développer « l'auto-perception », c'est-à-dire la conscience de son corps depuis le « toucher intérieur¹¹⁰¹ » : émancipée des images et des idées apprises sur le corps des femmes « en général » (idées et images souvent professées et conçues par des hommes). Les danseuses s'en servent pour s'opposer aux codes académiques, « aux connotations bourgeoises “consensuelles” instaurées par les sociétés européennes du XIX^e siècle », et « prônent la libération du corps et du désir, la révélation des tréfonds de l'inconscient dans le mouvement dansé, le lyrisme et “l'affleurement” des émotions au détriment de la forme ou du code¹¹⁰² », analyse Karine Saporta.

2. 1. L'émancipation est une incarnation de la beauté

À la Belle Époque, l'importance nouvelle que prend le corps en scène ne va pas sans sa sublimation, par le développement d'une transcendance atteignable, entre autres, par l'exercice physique. C'est, on l'a vu, la démarche suivie par Colette, qui célèbre la beauté de son corps musclé. Le corps féminin, traditionnellement rivé au beau, à l'expression de la beauté, se constitue comme enjeu paradoxal de l'émancipation. Comment développer un geste authentique sans renoncer à la transcendance procurée par le sentiment du beau ? Qu'est-ce qu'un corps beau pour une femme, ou dans l'œil d'une danseuse en voie d'émancipation ? La beauté est-elle ce qui peut transcender la différence des sexes dans l'art ? Le ballet romantique est traditionnellement associé à la beauté en tant que la danseuse en représenterait précisément l'idée¹¹⁰³. Si Isadora Duncan s'inscrit en faux avec le décorum du ballet romantique¹¹⁰⁴, elle ne renonce pas à l'idée de représenter la beauté par le corps féminin contrairement, par exemple, aux danseuses de l'avant-garde allemande des années 1930¹¹⁰⁵. Son ambition toutefois est de montrer qu'il n'y a de beauté qui ne soit « incarnée » par un corps dansant émancipé. Le corps dansant ne serait plus un objet au service de la représentation d'une idée, d'une part, et en tant

¹¹⁰¹ Luce Irigaray en développant un symbolisme analytique féminin à même de répondre aux théories phallogocentrees de Sigmund Freud et Jacques Lacan, parle « d'auto-affectation » quant à la particularité de la jouissance féminine : « La femme “se touche” tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux – mais non divisibles en un(e)s – qui s'affectent ». (in *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 24.)

¹¹⁰² Extrait de l'audition de Karine Saporta à la délégation aux droits des femmes au Sénat le 15 mai 2013. Karine Saporta est chorégraphe, présidente fondatrice de l'Association des Centres chorégraphiques nationaux, présidente de la commission Danse et vice-présidente de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD). In Pauline Boivineau, « Annexe 6 », thèse citée, p. 565-566.

¹¹⁰³ Stéphane Mallarmé, « Signe qu'elle est », dans « Crayonné au théâtre », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2003, p. 206. Nous renvoyons au chapitre 1.

¹¹⁰⁴ Tutu, pointes, argument littéraire, décor : nous renvoyons à ce sujet au chapitre 1.

¹¹⁰⁵ Que l'on songe ici à la « Hexentanz » de Mary Wigman (1886-1973) dont quelques minutes sont enregistrées en 1930, ou aux danses de Valeska Gert (1892-1975).

que corps d'art, « exprime[rait] les idéaux les plus beaux et les plus élevés de l'homme¹¹⁰⁶ », d'autre part.

2. 1. 1. La danse et la beauté

Nous l'avons vu, pour créer sa danse, l'actrice se sert des représentations grecques. La Grèce sert de légitimation à la danse pour entrer dans le champ des Beaux-Arts, et, pour Isadora Duncan, à présenter la danse comme intégrée à la vie.

Les mots « vraie beauté » font défiler devant mes yeux une procession de figures féminines, légèrement vêtues d'élégantes draperies. Elles vont deux par deux, et leurs corps qui se balancent évoquent une musique harmonieuse¹¹⁰⁷.

L'idée de la beauté est associée à la représentation de femmes qui dansent, sous entendu à des corps non figés par l'académisme. Les qualificatifs associés à la représentation de la beauté sont le nombre, la légèreté, le mouvement de balancement, l'harmonie, et la féminité. C'est la beauté qu'il s'agit de représenter avant tout, et cela non seulement quant aux lignes, au dessin des figures telles qu'elle peut les admirer sur les vases grecs, mais aussi quant à la facture, au rendu ou au modelé¹¹⁰⁸, c'est-à-dire quant à la chair des danseuses qu'elle va chercher toute sa vie à former. Puisque la Grèce antique est considérée comme l'origine de la civilisation occidentale à la Belle Époque et l'origine de l'art, la référence à l'antique permet de représenter la « force originelle » et « les mouvements naturels du corps de la femme ». En imitant l'origine de l'art, la danseuse doit retrouver l'origine du mouvement en elle, elle peut se connecter à ce qui est de l'ordre du mouvement « originel¹¹⁰⁹ ».

Pour Isadora Duncan, la recherche artistique est indissociable du développement de la beauté qui émane du corps féminin libre : « Il ne s'agit pas seulement de s'interroger sur l'art véritable mais aussi sur la féminité, sur son développement vers la beauté et la santé, sur un retour vers la force originelle et vers les mouvements naturels du corps de la femme¹¹¹⁰. » Le renouvellement des formes est intimement lié à la liberté de mouvement de l'individu dansant. La recherche de la danse nouvelle est recherche de nouvelles représentations de la féminité à même de véhiculer des idées de force et de santé, de manifester un corps féminin libre et puissant dans son expressivité. La référence à l'antique qui permet à Isadora Duncan de

¹¹⁰⁶ Isadora Duncan, « La danse de l'avenir », *La Danse de l'avenir*, recueil de textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans, préface de Yannick Ripa, Bruxelles, Complexe, coll. « territoires de la danse », 2003, p. 55.

¹¹⁰⁷ Isadora Duncan, « Le danseur et la nature », in *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁰⁸ Ce vocabulaire pictural renvoie à l'efflorescence de Vénus dans l'art à cette époque. Voir Henri Zerner, « Le regard des artistes », in Alain Corbin (dir.) *Histoire du corps*, t. 2, *op. cit.*, p. 112.

¹¹⁰⁹ Quant à la question du geste, nous revenons chapitre 4.

¹¹¹⁰ Isadora Duncan, « La danse de l'avenir », in *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 58.

dépasser l'assignation des femmes à l'image, afin de proposer un chemin vers « la vraie beauté », est indissociable de son incarnation, c'est-à-dire de son accès à la profondeur.

La reconnaissance de la beauté comme l'idée la plus élevée appartient-elle exclusivement à l'intellect masculin ? Ou bien pensez-vous qu'une femme peut également l'atteindre ? Considérant les femmes de notre pays telles qu'elles sont aujourd'hui, ne semble-t-il pas que très peu d'entre elles possèdent une réelle appréhension et un amour de la beauté en tant qu'idée ? Ne donnent-elles pas l'impression de ne reconnaître que ce qui est insignifiant et joli et de rester aveugles à la vraie beauté ?

[...] À travers les yeux, la beauté trouve volontiers un chemin vers l'âme, mais il existe une autre voie pour les femmes – peut-être une voie plus facile – et c'est celle qui passe par la connaissance de leur propre corps¹¹¹¹.

Représenter la beauté c'est être capable de se la représenter en tant qu'idée, ou image mentale. Cela implique, pour les femmes, de s'émanciper de l'image sociale qui leur est attribuée et de laquelle, selon Isadora Duncan, elles ne devraient pas se contenter – la joliesse et l'insignifiance ne relèvent pas de la dignité de l'art pour la danseuse. Il faut changer de scène et se mouvoir d'une représentation de soi sur la scène sociale à une représentation de soi sur la scène de l'art. Une différence, ou un passage, qu'Isadora Duncan exprime en termes de degrés : c'est de la « hauteur » qu'il faut prendre. Cela n'est donc pas une différence de nature, et les femmes sont tout aussi capables de se figurer la beauté « comme l'idée la plus élevée » voire, à en suivre le raisonnement, elles sont le mieux placées pour ce faire, puisque la beauté, c'est (ou ce sont...) elles. Encore leur faut-il concéder à faire un effort. Ainsi la connaissance du « corps propre », caractéristique de l'art de la danse, est-elle une voie ascendante pour atteindre à la beauté du geste.

2. 1. 2. La notion d'incarnation

Nous avons évoqué, dans le premier chapitre, la manière dont l'actrice envisageait l'art grec comme fiction émancipatrice, ayant rappelé que la fiction est liée au faire. De même la notion d'incarnation, liée de manière évidente au corps physiologique, est liée à l'imaginaire. Si le travail d'interprétation est un travail d'incarnation, c'est dans la mesure où il touche à la « vie intérieure » du danseur : il s'agit des « voies qui mènent *du conscient vers le subconscient*, domaine où se déroulent les neuf dixième de tout processus créateur authentique¹¹¹² ». La question du corps et partant de l'incarnation se pose de manière

¹¹¹¹ Isadora Duncan, « Le danseur et la nature », in *ibid.*, p. 61-62.

¹¹¹² Constantin Stanislavski, « L'art de l'acteur et du metteur en scène », *Constantin Stanislavski*, Introduction, traduction et choix de textes par Stéphane Poliakov, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2015, p. 49. L'auteur souligne.

particulière pour les femmes, habituées à évoluer sous le regard d'hommes dans l'art et la vie¹¹¹³.

Issue du vocabulaire religieux, la notion est jointe à la figure biblique du Christ, c'est-à-dire du dieu qui s'est « fait chair ». En effet, *in – carne*, c'est, littéralement « dans la chair ». Le mot *caro* (de génitif *carnis*), en latin, vient de *sarx*, en grec, qui diffère du corps, *soma*, et de la viande *kreas*. La chair, c'est quelque chose entre le corps et la viande, et c'est précisément ce qui advient, et signerait l'humanité, si l'on se fie à la mythologie chrétienne. *Sarx* renverrait ainsi spécifiquement au sujet, la personne, ou à l'existence, au devenir historique, si l'on prend l'exemple de Jésus-Christ. Isadora Duncan avoue que le puritanisme affecte son geste : « C'est, j'imagine, à cause de notre sang irlandais qu'enfants nous étions toujours en révolte contre le puritanisme ». Faire du théâtre, pour Isadora Duncan, c'est s'émanciper de « l'esprit puritain de l'Amérique », qui condamne le théâtre – « Pour quelle raison les hommes de ce temps s'écriaient-ils : “Je préférerais voir ma fille morte que de la voir faire du théâtre” ?¹¹¹⁴ ».

Elle s'oppose en effet à une religion qui « a pu éclore et se développer à partir d'une véritable *haine du visible*¹¹¹⁵ », selon George Didi-Huberman. Une haine qui se traduit directement dans l'art, particulièrement l'art du théâtre « parce que leur beauté [des œuvres d'art] rend les hommes, dit [Clément d'Alexandrie], *erôtikoi* : happés par un désir du corps d'autant plus pervers qu'il se dirige vers une matière inerte, façonnée comme un leurre, un mensonge (*Protreptique*, iv, 57)¹¹¹⁶ ». Isadora Duncan, André Antoine ou encore Constantin Stanislavski, critiquent et appellent de leurs vœux une nouvelle manière de faire et de concevoir l'art du théâtre, qui s'appuie sur le refus du masque, du fard, d'une théâtralité artificielle. Autrement dit, exactement ce que le christianisme reproche à l'art entendu comme « double » menteur du réel¹¹¹⁷ : « Ce que vise une telle critique de l'imitation et du simulacre, c'est au fond un certain *usage des corps* et de leurs plaisirs. Corps que l'on voit souvent voisiner, dans les textes théologiques, avec le mot *scandalum*¹¹¹⁸. » Isadora Duncan ne fait scandale que dans la mesure où elle montre un corps de femme incarné – non la représentation d'une idée et les artifices qui l'accompagnent. De même les apologues de la

¹¹¹³ Sur ce sujet, voir le chapitre 1.

¹¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹¹⁵ Georges Didi-Huberman, « Art & Théologie », *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 21 août 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-et-theologie/>. L'auteur souligne.

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ « *Mimèsis*, pour l'apologète chrétien des premiers siècles, c'est la ressemblance qui ment, qui donne pour le Même ce qui n'est en réalité qu'un renversement subtil de la vérité, bref une *perversitas* ». (*Ibid.*)

¹¹¹⁸ *Ibid.*

rénovation de l'art scénique – en théâtre et en danse – revendiquent un recours, et un « retour », au corps vivant pris dans un « contexte, [un] environnement social et cosmique, bref tout cet univers matériel et immatériel dans lequel l'homme est immergé¹¹¹⁹ ».

Pour la danseuse, cette facticité, captée *a fortiori* par le corps des femmes dès lors qu'il demeure un objet de représentation – le représenté, et non le représentant –, peut être dépassée uniquement par le corps, autrement dit précisément ce qui pose problème : une danseuse doit « oublier » qu'elle est un objet dans l'art, et s'en approprier le dessein (la ligne et le projet). C'est la raison pour laquelle la danseuse pose la beauté avec une majuscule, manière d'introduire une transcendance là où les femmes en sont usuellement privées, et s'en privent. Elle devient une figure tutélaire.

Le Verbe qui devient chair – chair humble et vivante, mise au comble de la souffrance, crucifiée, rédemptrice –, voilà qui permet à présent de penser un visible au-delà de toute apparence. Ou plutôt de « relever », au sens hégélien d'un dépassement dialectique, le visible en *visuel* : alors, ce qui atteint le regard n'est plus l'apparence, mais la vérité elle-même¹¹²⁰.

La modernité de Duncan, dans ce contexte – similaire, à ce titre, à l'*Olympia* de Manet –, est de refuser la « mise au comble de la souffrance » en tant qu'elle serait « rédemptrice ». En actes, c'est de refuser la soumission du corps des danseuses à tout type de contraintes, dramatiques ou de costume, qui brimeraient la liberté de leurs mouvements. Tout à l'inverse, l'incarnation est un chemin vers la vie, à entendre en cela non sous les auspices de la souffrance mais de la joie.

Contre la rigidité, l'imposition d'une règle à exécuter, et en fait, pour gagner en organicité scénique, la conception de la danse d'Isadora Duncan rencontre les préceptes de Constantin Stanislavski, qui situe la genèse de l'acte artistique hors de la volonté consciente :

en l'absence d'élan, l'acteur dévie facilement vers les voies que des siècles de tradition théâtrales ont déjà foulées. Il commence à « représenter » une figure qu'il a déjà vue quelque part ou qu'il a entrevue furtivement en lui-même en imitant les manifestations extérieures de ses sentiments ou bien encore il essaie de « presser » hors de lui les sentiments du rôle qu'il interprète, de s'en « convaincre ». En faisant ainsi violence à son appareil psychique qui a ses propres lois organiques inexorables, il est bien loin d'obtenir le résultat artistique souhaité¹¹²¹.

L'artiste russe déploie ici les qualités du « visible » dépossédant l'interprète de lui-même dès lors qu'il s'y soumet, et l'on voit que c'est là un mouvement presque « spontané ». Si l'interprète n'est pas capable de se représenter, pour soi-même, sa propre image du rôle, il ne peut être que dans la répétition, ici entendue comme soumission à la tradition – on lit ici que

¹¹¹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, « Introduction », in *Antoine, l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 16.

¹¹²⁰ Georges Didi-Huberman, « ART & THÉOLOGIE », art. cité. L'auteur souligne.

¹¹²¹ Constantin Stanislavski, « L'art de l'acteur et du metteur en scène », *Constantin Stanislavski*, op. cit., p. 52.

c'est être sans « élan », or l'élan seul est capable d'éviter la reproduction. On retrouve ici l'écueil du visible diffracté en trois pans, sur le modèle d'« une figure qu'il a déjà vue quelque part », d'une figure dont il s'est inspiré en partant uniquement de soi, enfin sur le mode violent de la conviction de soi à soi – « il essaie de “ presser ” hors de lui les sentiments du rôle qu'il interprète, de s'en “ convaincre ”. » Dans les deux premiers cas, c'est réduire le personnage à la contingence du passage (et non en vertu, donc, d'un idéal artistique à atteindre), dans le dernier, c'est se forger une image « maîtresse » à laquelle on se soumet par la force. Stanislavski termine sur la nécessité de respecter « ses propres lois organiques inexorables », c'est-à-dire d'inventer une manière de se rapporter à soi dans la création du rôle qui ne soit ni complaisance, ni facilité, ni violence.

« [L]a chose la plus importante, écrit Isadora Duncan, c'est qu'elle doit *vivre* cette beauté et que son corps doit en être le vivant interprète¹¹²² ». Le verbe « vivre » pour qualifier la manière dont la danseuse doit se rapporter à son propre corps est intéressant dans un contexte où il s'agit en effet pour les praticiens de l'art de renouer avec le corps non pas en tant qu'idée ou stéréotype *a priori*, mais en tant qu'il est singulier, propre à chacun.e. « Je crois que c'est uniquement en éveillant un vif désir de beauté que la beauté peut être obtenue¹¹²³ », renchérit-elle. Le corps scénique est ici lié au désir de beauté, c'est ainsi qu'il peut être beau : dès lors que la danseuse s'est forgée pour elle-même sa propre idée de la beauté, croisée donc avec l'image qu'elle se fait-elle même. C'est la relation de soi à soi qui importe ici, et l'imaginaire de la chair est aussi bien celui du désir.

2. 1. 3. Un corps symbolique

Désirer la beauté, c'est, si l'on croise les approches de deux praticiens qui s'estimaient, l'incarner, c'est-à-dire la faire sienne, la faire *sarx*. L'esthétique duncanienne voisine les préceptes et principes naturalistes, dans le même mouvement qu'elle est à la recherche d'une symbolique nouvelle pour la danse qui doit donner corps aux femmes. Elle incarne ce faisant ce « carrefour naturalo-symboliste » identifié par Jean-Pierre Sarrazac¹¹²⁴.

Danseuse, Isadora Duncan est aussi féministe : la scène doit être le promontoire de la liberté des femmes. Réciproquement, en tant que femme, une danseuse doit travailler à s'émanciper des représentations qui pèsent sur son désir d'expression.

¹¹²² Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 62.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 112.

¹¹²⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible » dans « L'avènement de la mise en scène », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France II*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 191-214.

La femme apprendra non seulement en pensant ou en contemplant la beauté mais en la vivant. Comme la forme et le mouvement sont inséparables, je peux affirmer que c'est par le mouvement qu'elle apprendra la beauté des formes¹¹²⁵.

L'insistance d'Isadora Duncan n'est pas fortuite : l'émancipation des femmes et le point de départ de la danse qu'elle appelle de ses vœux est une émancipation de leur corps par la recherche de la beauté formelle, qui provient de la recherche du mouvement beau. La beauté n'est transcendance pour les actrices que dans la mesure où elle est vécue charnellement. C'est en ce sens que l'art de Duncan est une éthique et non une simple conformation à un idéal extrinsèque, à une image.

Au croisement de l'hygiénisme, du développement des pratiques gymniques qui libèrent l'expressivité des corps¹¹²⁶ et de la référence à l'art grec antique, Isadora Duncan érige un nouveau canon pour la féminité. Sa danse n'est plus dans la recherche de l'élévation de la danse classique matérialisée par le port des pointes.

C'est la première danseuse dite « aux pieds nus », elle travaille vraiment en relation avec la terre, c'est à dire qu'elle accepte la gravité. Elle est encore très élevée vers le ciel mais elle fait ce pont dans la verticalité¹¹²⁷.

Il s'agit pour l'actrice de revendiquer sa propre hauteur, son propre corps. C'est à partir de l'incorporation de ses propres dimensions, ni juchée sur des pointes, ni encastrée dans un corset, qu'un mouvement « en parfaite harmonie avec la structure de son corps¹¹²⁸ » peut advenir. La beauté provient de l'émancipation du corps désentravé, du fait qu'il tient simplement debout¹¹²⁹. Sur *Rédemption*, une danse composée après la mort de ses deux enfants sur la musique du même nom de César Franck, Fernand Divoire écrit ce poème :

La Terre est noire.

L'être est abîmé.

Sur lui, tous les poids et les liens.

¹¹²⁵ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 62. L'actrice souligne.

¹¹²⁶ « Des deux côtés de l'Atlantique, le modèle antique favorise l'essor d'une multitude de pratiques corporelles et de systèmes de gymnastique. Il leur confère souvent l'élévation morale et la légitimité culturelle nécessaires à leur acceptation, tout particulièrement pour les femmes. À la fin du XIX^e siècle, c'est par le biais de ces méthodes d'exercice corporel que de nouvelles expressions dansées émergent peu à peu. Les courants de gymnastique "harmonique" issus des adaptations américaines de la théorie du geste expressif conçue en France par François Delsarte en constituent l'un des principaux vecteurs. » (Annie Suquet, *L'éveil des modernités*, op. cit., p. 141.)

¹¹²⁷ Laetitia Doat, « Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie », *Une vie une œuvre*, Irène Omélianenko (prod.) France Culture, 17 décembre 2016, 60 minutes.

¹¹²⁸ Isadora Duncan, « La danse de l'avenir », *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 57.

¹¹²⁹ Dans sa thèse, Laetitia Doat développe sur cette station « debout » et les significations qu'elle peut prendre notamment dans les danses qui font suite à la mort de ses deux enfants. Elle cite, entre autres, l'oraison funèbre de Fernand Divoire : « Depuis quatorze ans, depuis cette date qui nous a déjà amené en ce lieu et dont aucune image n'est sortie de nos yeux, Isadora, dès qu'elle osa relever un corps et un cœur et une âme foudroyés, Isadora dansa la grande danse palingénésique : Souffrance-Lutte-Triomphe. » (Cf. thèse citée, p. 136.) L'autrice souligne.

Mais la nuit enfantera la clarté

Elle vient. C'est d'abord comme le premier fanal d'une arche.

[...]

Enfin, dans le coup du plein jour, appel éclatant, l'être s'est dressé. Nous sommes devant toute la beauté de ce geste et de ce mot : DEBOUT¹¹³⁰.

Ce nouveau modèle canonique de féminité en mouvement doit être à même d'incarner « la liberté de la femme¹¹³¹ », il est plus que lui-même : il devient symbolique.

C'est à un changement de paradigme quant à la représentation de la femme en danse auquel nous assistons avec Isadora Duncan. La danseuse n'est plus le support d'une idée à laquelle elle viendrait conformer son corps. Émancipée des contraintes esthétiques romantiques, la danseuse américaine construit une réciproque entre danse, femme et beauté qui permet de penser son geste non seulement au carrefour des esthétiques de la modernité, mais aussi comme lien entre l'art et la vie. La beauté se vit, la représentation est une incarnation, et l'émancipation dans le champ de l'art est un déplacement référentiel. La femme que la danseuse incarne est debout, en contact avec le sol, elle est aussi autosuffisante : s'il y a de la musique, parfois, pour accompagner sa danse, celle-ci n'a d'autre argument qu'elle-même et il n'y a pas de danseur pour la porter.

On voit les échafaudages artistiques nécessaires à Isadora Duncan pour construire son idée d'une féminité puissante, certes, mais en vue d'« apprendre à faire un seul et simple geste¹¹³² ». Le féminin, traditionnellement lié à la fluidité, l'inconsistance du désir comme mouvement, ici se tient dans un geste fort. Comment rendre en effet ce qui est désigné par le terme, mais qui fondamentalement résiste à être dit ?

2. 2. Langages du féminin

Le féminin, outre la beauté, est aussi associé à l'amour. Pour le dire de manière plus précise, à l'amour hétérosexuel : l'actrice représente une femme en tant qu'elle est pour l'homme un objet amoureux, un objet de désir. S'il fallait distinguer plusieurs « époques » de l'amour, les actrices seraient du côté de l'« amour passion » en tant qu'il met en branle l'être jusqu'à interroger ses limites physiques tout en manifestant une forte présence du *je* à l'énonciation.

2. 2. 1. Une féminité paysage

¹¹³⁰ Fernand Divoire, *Isadora Duncan, fille de Prométhée*, Paris, Édition des Muses Françaises, 1919, p. 136.

¹¹³¹ Isadora Duncan, « La danse de l'avenir », *La danse de l'avenir, op. cit.*, p. 60.

¹¹³² Isadora Duncan, « Préface », *Ma vie, op. cit.*, p. 7. Sur la notion de geste, voir le chapitre 4.

On l'a vu, la poétesse grecque en charge de l'éducation de jeunes filles chante bien plutôt l'amour que la guerre, en lien avec sa fonction d'éducatrice : il s'agit de faire des jeunes filles des femmes, donc de les conformer à un certain ordre symbolique. À la différence de la canonicité féminine duncanienne le modèle de féminité déployé par Sappho ne tient pas, il n'est pas debout mais défait, effondré, ou plutôt tout entier dissout.

La représentation de la féminité chez Sappho, pour célébrer l'*hic et nunc*, traverse le sentiment de la mort. Ainsi dans un fameux poème dont le dernier vers me fut cité de mémoire par Jean-Loup Rivière alors que je lui faisais part de mon intention de parler de Sappho dans la thèse :

Il me paraît, celui là-bas, égal aux dieux, qui face à toi est assis, et tout près écoute ta voix suave et ton rire charmeur qui a frappé mon cœur d'effroi, dans ma poitrine ; tant il est vrai que si peu que je te regarde, alors il ne m'est plus possible de parler, pas même une parole ; mais voici que ma langue se brise, et que subtil aussitôt sous ma peau court le feu ; dans mes oreilles bourdonnent ; la sueur coule sur moi ; le tremblement me saisit toute ; je suis plus verte que la prairie ; et je semble presque morte ; mais il faut tout endurer puisque¹¹³³...

Le corps du *je* poétique est « frappé » par l'oreille – « ta voix suave et ton rire charmeur » – puis tétanisé et enfin dissout par un bref regard – « si peu que je te regarde ». Le *je* perd la parole avant que l'organe même de « [l]a langue [ne] se brise », et qu'il soit traversé par divers éléments, « le feu », l'eau de la sueur, l'herbe. Le corps devient tout à fait autre chose : une scène, un paysage, un morceau de musique – le feu qui court, les « oreilles [qui] bourdonnent », la « sueur [qui] coule », le « tremblement », autant de matières sonores.

Jackie Pigeaud parle d'« installation » au sujet de la poésie de Sappho¹¹³⁴, parce que ses œuvres nous sont parvenues à l'état de fragments, donc sous forme éparse, mais en référence également à la territorialité de sa langue, qui, si elle se brise, prend l'espace. À l'inverse de la célébration de l'humaine figure duncanienne, la représentation de la féminité chez Sappho est un paysage, une musique, bref, autre chose qu'un corps humain¹¹³⁵, mais aussi elle se répand et ne tient pas. Elle se caractérise par une liminarité entre la vie et la mort, entre la vue et la disparition, écrasée par la puissance terrassante du désir. On retrouve là la trace ethnopoétique de la performativité de la poésie de Sappho. Si le désir motive le geste chez Duncan, il n'est pas autoréférentiel. Ici, le désir est l'occasion pour le *je* poétique de se transformer en autre

¹¹³³ Sappho, fr. 31 Voigt, Jackie Pigeaud (trad.), *op. cit.* p. 115.

¹¹³⁴ Jackie Pigeaud parle d'« installation » au sujet de la poésie de Sappho : « On peut circuler dans cette œuvre comme dans une installation. On peut aussi déchiffrer la partition, comme une partition contemporaine. » (Jackie Pigeaud, in Sappho, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 57-58.)

¹¹³⁵ Voir sur ce sujet le chapitre 3.

chose. Là où le féminin chez Duncan sert l'incarnation, chez Sappho il est une métamorphose, où il s'agit véritablement de changer de substance.

Sappho élabore un lieu scénique tout entier dédié aux femmes. Complémentaire du masculin associé à la guerre, l'invasion, ou encore la pénétration territoriale, le féminin est ici un plain champ, pour le dire ainsi, qui ne bouge pas mais coule. Il est une peine que les jeunes filles reprennent en chœur : une peine dont elles doivent faire l'expérience, sur le mode du langage, avant d'accomplir leur destin de femme, épouse et mère. Le langage a ici une fonction préparatrice, anticipatrice du réel, qu'il ne mime pas mais dont il représente les catégories socio-poétiques propre à la cité grecque archaïque. La scène ne représente pas l'avenir réel des jeunes filles, il représente le sentiment de la perte qu'elles auront à vivre lorsqu'elles quitteront, chacune, la thiasse. Elle est réparatrice par anticipation, elle prépare au réel qui ne peut être vécu que sur le mode de la perte et de la séparation : les jeunes filles ne revivront jamais ce qu'elles vivent au moment où elles le chantent. Réciproquement, le contenu du chant ne se réfère pas au présent, ou plutôt, il ne s'y réfère qu'à la fin, en vertu de la dimension pragmatique du *melos*¹¹³⁶.

La société de type patriarcale grecque archaïque pose le cadre à partir duquel l'actrice doit composer ses poèmes qui ont pour but de conformer les jeunes filles à leur devenir femme. À l'intérieur de ce cadre imposé, Sappho compose des chants qui n'échappent pas le réel que ce devenir implique : la séparation des liens sororaux, la dévolution au mari et aux enfants. Le langage, ou la scène féminine de Sappho, célèbre ces liens de manière d'autant plus intense qu'ils sont voués à disparaître, combinant ainsi la vocation performative du *melos* à ce qu'elle sait de l'expérience à venir des jeunes filles qui la reprennent en chœur, pour avoir elle-même été épouse et (être toujours) mère : la forme et l'expérience d'être une femme dans cette cité. L'expérience de la perte à venir sur le mode de la célébration théâtrale de l'être ensemble rend le réel supportable. Dès lors que le langage n'est plus joyeusement uni à cette mission de préparation, il devient objet de suspicion.

2. 2. 2. Féminin langue du désir

Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ;
J'ai chaud extrême en endurant froidure :
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grands ennuis entremêlés de joie.

¹¹³⁶ Claude Calame, « La poésie de Sappho aux prises avec le genre », art. cité, p. 7.

Tout à coup je ris et je larmoie,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure ;
Mon bien s'en va et à jamais il dure ;
Tout en un coup je sèche et je verdoie.

Ainsi Amour inconstamment me mène ;
Et, quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis, quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur¹¹³⁷.

Ce poème n'est pas de Sappho mais de Louise Labé qui fut aussi en son temps comparée à son illustre prédécesseuse¹¹³⁸. Or « au moment même où [elle] mettait au net le brouillon de ses vers lyriques, plusieurs fragments importants de la poésie de Sappho étaient mis au jour, édités et commentés par d'importants humanistes¹¹³⁹ ». Ainsi retrouvons-nous dans ce sonnet des caractéristiques de la poésie sapphique, notamment la réflexion à la première personne sur la plasticité du désir, et l'impermanence des sentiments. Ici le *je* de la narratrice est incertain, il est balloté par les humeurs physiques et les sentiments qui le traversent. Il est fluide, ne s'attache à rien comme rien ne s'y fige, l'« Amour » est sa loi qui dans ce poème n'est pas incarné dans une personne, mais, et la majuscule invite à le considérer ainsi, fait écho à ce que l'on appellerait aujourd'hui le désir, ce qui meut l'être, essentiellement. Outre sa liquidité le *je* est un « ensemble¹¹⁴⁰ » de sentiments qu'il peine à distinguer, toujours en décalage sur la possibilité de nommer ce dont il est traversé, toujours en décalage par rapport à ce qui se joue effectivement, au présent, dans son corps.

Louise Labé, ce faisant, permet de porter attention à l'artificialité du langage, tout entier du côté de la croyance – « je crois ma joie être certaine » – partant du masculin, car les femmes n'ont appris à se connaître que par le biais des jugements des hommes¹¹⁴¹. Au pire le langage

¹¹³⁷ Louise Labé, sonnet VIII, in *Œuvres complètes. Sonnets – Élégies, Débats de Folie et d'Amour*, Édition, préface et notes de François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1986, p. 125.

¹¹³⁸ François Rigolot, « Introduction », *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 51.

¹¹³⁹ Tout particulièrement l'« Ode à l'aimée » que nous avons citée plus haut. (François Rigolot, « Introduction », *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, *ibid.*, p. 45.)

¹¹⁴⁰ Voir p. 92 la définition du désir selon Gilles Deleuze comme « ensemble ».

¹¹⁴¹ « C'est aussi à ces *ancestres et predecesseurs* que s'en prend Louise Labé lorsque, sur un mode plus direct et plus optimiste, elle se réjouit lorsque les “severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de

fige le sentiment passé et l'actualise alors qu'en réalité le *je* est déjà ailleurs, à autre chose – « Et être au haut de mon désiré heur./ Il me remet en mon premier malheur ». Au mieux il permet de voir qu'il est possible de vivre plusieurs émotions – ou plusieurs temporalités – à la fois, et que le vécu est essentiellement trouble du point de vue du langage humain. Dans tous les cas, ce dernier instaure une distance avec ce qui est vécu et ne permet pas d'apaisement : le « je vis » se termine dans le « malheur ». Le malheur est-il lié au fait de (trop) croire à ce qui est dit de ce qui est vécu par *je* ? Du point de vue du féminin, le langage humain semble ne servir à rien qu'à arrêter le temps artificiellement. Fixation du vécu qui induit une croyance en un *je*, et implique sans cesse de se positionner par rapport à lui : droit chemin vers le malheur, selon Louise Labé. Il ne faudrait pas se soumettre au « dit » de la langue.

En partage ici, avec Sappho et Isadora Duncan, la mobilité et la plasticité dans la représentation de la féminité. Le langage s'impose comme tentative de transparence, de restitution de la mobilité des sentiments et des états traversés par le *je* poétique. Mais cela semble nécessairement, voire structurellement, voué à l'échec, dès lors qu'il n'est pas adressé. Le langage féminin est une adresse, un appel où l'autre est indispensable, non pas en tant que conformation mais que destination : il s'agit de toucher.

2. 2. 3. Le théâtre, art féminin

La féminité, chez Sarah Bernhardt, est un ensemble de qualités physiques, entendues comme formes de transparence au monde, de perméabilité essentielle. La féminité à la Belle Époque et dans le langage de l'actrice, est un miroir réfléchissant.

Lorsque Sarah Bernhardt avance que « L'Art théâtral [lui] semble plutôt un art féminin », c'est parce qu'« il contient en lui-même, cet art, tous les artifices qui sont du ressort de la femme : le désir de plaire, la facilité d'extérioriser ses sentiments et de dissimuler ses défauts, et l'assimilation qui est l'essence même de la femme¹¹⁴² ». La représentation est incluse dans le féminin tel que se le représente Sarah Bernhardt. Le féminin, c'est ce qui fait scène, ce qui fait théâtre, tout en maintenant, comme chez Sappho, une hésitation, une suspension, invitant à considérer le langage comme trop plein de sens, déjà figé, impuissant à dire ce qui caractérise l'existence. L'« art théâtral *semble plutôt* un art féminin » à Sarah Bernhardt, tandis que la poétesse grecque « *semble presque morte* » : le caractère définitif de la langue

s'appliquer aux sciences et disciplines. [...] [E]n maintenant les femmes dans l'ignorance, "mere de tous maux," les hommes leur ont enlevé la possibilité non seulement de connaître mais de *se* connaître, faisant d'elles des esclaves de leurs propres superstitions [...] » (François Rigolot, « Introduction », *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 24.)

¹¹⁴² Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 145-146.

(qui se brise chez Sappho, qui se déploie en gestes et attitudes chez Bernhardt) interdit d'approcher une réalité sensible, qui constitue, *in fine*, la féminité chez Sarah Bernhardt, puisque « l'assimilation » est l'« essence même de la femme ». Elles n'y croient pas, semble-t-il, parce que les femmes, dans les termes de l'actrice de la Belle Époque, ont pour habitude – aussi bien se définissent-elles ainsi – de se tenir, d'être et d'agir en vue de l'autre, et de lui plaire. Le langage du théâtre est, par essence, le langage du féminin, et le langage des femmes est un théâtre. La langue ici n'est pas conçue comme discours de vérité, elle est un, ou du jeu. Ainsi le théâtre féminin utilise-t-il la langue non comme un objet, mais comme espace ou possibilité d'une médiation, c'est-à-dire en vue d'établir un dialogue.

Assimiler, en effet, est le fait de « rendre semblable », c'est une action physique qui implique d'« intégrer et transformer en sa propre substance » et réciproquement « se fondre dans » un ensemble jusqu'à faire disparaître les limites entre ce qui est assimilé et qui assimile. C'est aussi bien une disparition. Cette disparition par définition impossible, qui signe idéalement le rapport de l'actrice à son personnage, n'est possible précisément que parce que les gestes féminins du théâtre et de la vie sont les mêmes : ils relèvent du vraisemblable. Mais assimiler provient également de mimer, d'imiter. *Assimulare, assimilare* provient de *simulare*, au sens de « simuler, feindre » et « reproduire en imitant ». Le rapport artificiel des femmes à elles-mêmes, dans les termes de Sarah Bernhardt, est d'emblée un rapport théâtral, c'est ce qui lui permet de dire que le théâtre lui « semble un art plutôt féminin ». L'art du théâtre est féminin dans le sens où il est le mime parfait du réel au point de disparaître en tant que mime et de n'apparaître que comme manifestation langagière : en tant que jeu. L'art du théâtre est féminin, le féminin définit de manière à la fois essentielle et incertaine – puisque le féminin est en lui-même intranquille et instable – dans la mesure où ils sont jeu de langages, mises en scène et mélange de termes qui « font référence » à un sens, mais qui, dans la performance même de ces signes – de ces sens – les déplacent, les déstabilisent à leur tour.

En liant le théâtre au féminin, Sarah Bernhardt en fait un art du corps, une capacité physique, celle d'« assimiler » les gestes et attitudes du monde, autant de langages, de moyens de communication que le théâtre permet de superposer et d'interroger en tant que langages – en tant que définitifs. Ce faisant, elle place le théâtre tout entier du côté de l'interprétation ou plutôt des interprétations successives et combinatoires des différents acteurs de la création, dont le public fait partie. Le théâtre adresse à la société un miroir de son temps, miroir grossissant, déformant, interrogateur. Ainsi, la féminité est aussi bien une scène, l'ouverture d'un champ où rien n'est fixe, où les langages s'imbriquent, se superposent et se contredisent.

Elle est une puissance de transgression – mouvement, indistinction générique, elle confronte le langage à ses propres limites.

3. Faire événement de la nudité, par-delà les genres ?

La recherche de la vérité culmine en art, si l'on peut dire, avec la représentation de la nudité, en particulier du corps féminin, qui vient incarner tout à la fois le désir, son impossibilité ou sa nécessaire médiation, l'origine de l'homme. Les femmes dans l'art ont été innombrablement peintes, sculptées, photographiées nues. Au XIX^e siècle,

[l]e nu dans l'art signifiait le nu féminin. Mais s'agissait-il de corps de femmes ou de fantasmes érotiques masculins ? Les peintres montraient habituellement des corps sexualisés de femmes à la fois soumises et étrangères d'une manière ou d'une autre : femmes d'autres temps, d'autres lieux, d'autres cultures, d'autres mondes, esclaves complaisantes, séduisantes, odalisques attirantes, déesses étendues¹¹⁴³.

Lorsqu'en 1896, les premières femmes ont le droit d'entrer aux Beaux-Arts de Paris, elles ne peuvent assister aux cours de copie du nu. Regarder, interpréter, et représenter le corps est perçu comme étant dangereux pour une femme. Non seulement le nu féminin appartient aux hommes qui le peignent, mais il appartient aux codes et à l'histoire de l'art. Les actrices ont sans doute été les femmes les plus tardivement nues sur la scène de l'art. Ce n'est qu'au tournant du XIX^e et du XX^e siècle que les premiers nus de femmes en scène font leur apparition, et cela souvent de leur fait. En scène, plus personne pour diriger l'actrice, elle est sa propre maîtresse, elle est nécessairement plus qu'une image. Elle mobilise ainsi *Ninfa*, « figure mouvante et drapée », cette « sorte de personnification ou de demi-déesse des éternels retours de la forme antique¹¹⁴⁴ ». S'émanciper et se réapproprier l'évènementialité indissociable au fait d'être une femme en scène s'établit dans un jeu avec *Ninfa* qui se voile / dévoile / masque / déchire le vêtement et la chair. Le nu paraît paradoxalement comme le moyen d'ouvrir la voie vers la neutralité de genre, c'est-à-dire vers le sentiment esthétique.

3. 1. Hybrider les imaginaires : l'androgynie au risque du genre

Apparaître en tant que femme sur une scène ne comporte rien d'évident. Il y a « évènement » du corps féminin en tant qu'il est, culturellement, en Occident chrétien, lié au péché originel. Le corps des femmes est le corps « fautif », il est celui par lequel l'humanité a

¹¹⁴³ Anne Higonnet, « Femmes et images, Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes en occident*, t. IV, op. cit., p. 322

¹¹⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et Artistes », 2002, 4^e de couverture. Nous allons faire référence à la *Ninfa* d'Aby Warburg dans l'interprétation qu'en donne Georges Didi-Huberman, qui « traverse les objets de l'histoire de l'art warburgienne comme un véritable “organisme énigmatique” » et auquel on tentera de donner une concrétude – de sortir de la fascination produite par l' « énigme » (du féminin). (*Ibid.*, p. 10.)

« chuté » : il est scandaleux car il est tentateur. Neutraliser le genre n'est pas une fantasmagorique suspension de la sexualité, mais plutôt la suspension de la condamnation morale qui y est enchaînée.

3. 1. 1. Histoire d'Ève, à propos de l'évènementialité du corps féminin

Le terme d'évènementialité est absent du dictionnaire. Il est employé par Michaël Foessel pour spécifier très particulièrement la manière dont le mal confronte la raison à « l'énigme d'une évènementialité sans évènement assignable¹¹⁴⁵ ». « À propos du mal radical, explique le philosophe, le vocabulaire kantien est celui d'un surgissement qui trouve son origine hors de l'expérience¹¹⁴⁶. » Tel le serpent qui glisse à l'oreille d'Ève de goûter au délicieux fruit de l'arbre de la connaissance, et ce en dépit de l'interdit divin.

Le serpent était nu.

Plus que tout vivant du champ qu'avait fait YHWH Élohim.

Il dit à la femme : « Ainsi Élohim l'a dit : “Vous ne mangerez pas de tout arbre du jardin...” »

La femme dit au serpent :

« Nous mangerons du fruit des arbres du jardin, mais du fruit de l'arbre au milieu du jardin, Élohim a dit : “Vous n'en mangerez pas, vous n'y toucherez pas afin de ne pas mourir.” »

Le serpent dit à la femme :

« Non, vous ne mourrez pas, vous ne mourrez pas, car Élohim sait que du jour où vous en mangerez vos yeux se décilleront et vous serez comme Élohim connaissant le bien et le mal. »¹¹⁴⁷

La nudité du serpent est « plus nue » que celle des humains femelle et mâle. Il y a dans le texte biblique déjà un indice de l'*hybris* auquel la religion du serpent invite dans le superlatif. Là où la nudité des humains se fond dans le paysage – à ce moment les humains ne sont pas encore vêtus de la feuille de vigne –, celle du serpent fait déjà évènement, elle semble trouver le champ du sensible composé par YHWH, comme un objet brillant attire l'œil de la pie voleuse : il ne fallait pas le laisser là.

L'évènement de la présence du serpent est incompréhensible, elle sort de nulle part, et saillie comme la pointe d'une épine, ou d'un fuseau. Elle promet la connaissance et ainsi d'égaliser dieu-Élohim.

¹¹⁴⁵ Michaël Foessel, *Le scandale de la raison. Kant et le problème du mal*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 94.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*

¹¹⁴⁷ Genèse, chapitre 3, versets 1 à 5, traduit de l'hébreu par Marie Balmay, in *La Divine Origine. Dieu n'a pas créé l'homme*, Paris, Grasset, Le livre de poche, coll. « biblio essais », 1993, p. 83.

La femme s'aperçut que le fruit de l'arbre devait être savoureux, qu'il était agréable à regarder et qu'il était désirable, cet arbre, puisqu'il donnait l'intelligence. Elle prit de son fruit, et en mangea. Elle en donna aussi à son mari, et il en mangea.

Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils se rendirent compte qu'ils étaient nus. Ils attachèrent les unes aux autres des feuilles de figuier, et ils s'en firent des pagnes¹¹⁴⁸.

La nudité humaine existe dès lors qu'il y a rupture de l'interdit divin. Elle fait événement. Les humains prennent conscience du fait qu'ils sont nus, c'est-à-dire qu'ils ont un corps – et non qu'ils sont (en) corps, (faits de) chair. La conscience comme le serpent fait jaillir la nudité, c'est-à-dire le corps comme un problème. Il fait dès lors obstacle à la possibilité d'une vie bonne en tant qu'elle est une vie incarnée, qui n'a pas « conscience » d'avoir un corps, mais d'en être un, d'une seule pièce. Si l'humanité était incarnée, au sens d'intégrée dans le paysage créé par dieu, elle se désincarne et dès lors se regarde, est soumise à la possibilité de choisir entre le bien et le mal, entre le choix du respect de l'autre comme autre, ou à celui de le « manger » – « Ainsi donc, si l'homme se cache et se sent nu, c'est qu'il a mangé l'interdit¹¹⁴⁹ ». S'ouvre alors la voie vers la toute-puissance, le règne de la *sarx*, car s'*« il y a le mal parce qu'il y a la loi¹¹⁵⁰ »*, il y a le mal dans la mesure où l'homme se met en position de passivité par rapport à l'attraction charnelle, puisque celle-ci la représente, exemplairement dans le corps féminin qui agit la parole du serpent.

La nudité, dans la Bible, fait signe vers la transgression de la loi divine : vers le regard que l'humain peut porter sur lui-même en tant que corps, être ainsi soumis à la puissance attractive de la *sarx*, et ici, dans le cas de l'œuvre d'art, de la beauté.

Ainsi Clément d'Alexandrie prononce-t-il un anathème qui semble définitif contre les œuvres d'art – dont le modèle serait donné par l'Aphrodite de Cnide, la célèbre sculpture de Praxitèle –, parce que leur beauté rend les hommes, dit-il, *erôtikoi* : happés par un désir du corps d'autant plus pervers qu'il se dirige vers une matière inerte, façonnée comme un leurre, un mensonge (*Protreptique*, iv, 57)¹¹⁵¹.

L'œuvre est doublement condamnée : comme regard érotique et comme regard érotique « happé » par la facticité, la copie, la reproduction du réel. L'humain serait alors doublement trompé par la représentation d'une femme nue : elle l'égare sur le chemin du bon, elle ment en tant qu'elle est belle, elle n'est qu'un leurre. De là précisément la beauté est pensée comme un mensonge, et l'esthétique pourrait être congédiée comme sentiment dès lors qu'il détourne

¹¹⁴⁸ Genèse, chapitre 3, versets 6 et 7, traduit de l'hébreu par l'Association épiscopale Liturgique pour les pays Francophones. Consulté le 12 août 2019. <https://www.aelf.org/bible/Gn/3>.

¹¹⁴⁹ Marie Balmay, *La Divine Origine*, op. cit., p. 200.

¹¹⁵⁰ Michaël Foessel, *Le scandale de la raison*, op. cit., p. 95. Les italiques sont dans le texte.

¹¹⁵¹ Georges Didi-Huberman, « Art & théologie », art. cité.

l'homme du divin. Or la transcendance est partie intégrante de l'esthétique, comme l'Église va en réalité exploiter la puissance de l'œuvre pour évangéliser et étendre son influence.

Le génie d'Isadora Duncan dans ce contexte est de mimer une Ève d'avant la faute, émancipant le sentiment esthétique de celui de la culpabilité à jouir de l'œuvre, ici spectaculaire.

3. 1. 2. Le nu et le voile

Que vise exactement le théologien lorsqu'il prononce son anathème sur la *libido spectandi*, la pulsion de voir liée aux œuvres d'art ? Il vise le fard, le maquillage, le mensonge sur l'être, la tromperie des apparences que le diable instille dans la beauté des statues païennes. Il vise donc la *mimèsis*, l'imitation – cette activité universelle posée par Aristote, au tout début de sa *Poétique*, comme un principe anthropologique fondamental de la création artistique¹¹⁵².

S'émanciper de la culpabilité attachée au regard d'une femme en scène c'est effacer toute trace de « saillance », de « brillance » lié au corps féminin – et bijoux et autres joyaux qui visent à attirer le regard. C'est construire un lieu scénique qui lui permette de disparaître, de telle manière que son art – la dimension de représentation de son geste – s'invisibilise.

Lorsqu'Isadora Duncan arrive en France, elle surprend tout le monde par la simplicité avec laquelle elle se met en scène presque nue. Ainsi,

avec une candeur, une ingénuité qui surprit à ce point la salle que pas la moindre protestation ne s'éleva, Isadora apparut nue, sous un voile bleu que le vent soulevait, et, oh ! bien plus qu'un mur d'église ou qu'un discours d'académicien, nue tellement que toutes les ombres et les reflets, toutes les beautés et tous les secrets d'un admirable corps s'offrirent chastement à ceux qui l'applaudirent¹¹⁵³...

L'œil du peintre Michel Georges-Michel ne s'y trompe pas, qui voit l'actrice « si nue » (« nue tellement ») que cette nudité annule tout effet érotique auquel le nu est habituellement associé : c'est parce qu'elle n'est pas nue que la danseuse l'est tellement. Plus précisément, Duncan danse nue « sous un voile bleu » : sa nudité est son voile et en tant qu'actrice, elle ne fait que l'agiter, la laisser « soulever par le vent ». Isadora Duncan autorise le spectateur à la regarder de front – et non de biais, ayant honte de son regard – car elle mobilise et joue avec et de *Ninfa*. Elle donne à la nudité une « figurabilité » qui la fait entrer dans le champ des Beaux-Arts.

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ Michel Georges-Michel, « La danseuse nue », 7 décembre 1911, in « Isadora Duncan articles biographiques », 1903-1958, I, p. 19, Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du Spectacle, côte : RO 12 106. Nous soulignons.

L'actrice n'est pas sulfureuse : elle ne souffle pas sur les braises qui tendent à associer les femmes à l'attraction charnelle démoniaque, elle n'entre pas dans un rapport de séduction – étymologiquement « entraîner quelqu'un à commettre des fautes¹¹⁵⁴ » –, c'est-à-dire de domination avec un public masculin. De manière apparemment paradoxale, c'est en mobilisant le drapé en tant qu'il est un attribut essentiel de la nudité féminine dans la représentation académique que l'actrice apparaît le plus nue. Dans un contexte occidental et chrétien de condamnation du corps en tant que chair, c'est en se conformant à la représentation de la nudité telle qu'elle est acceptable, voilée, qu'elle semble naturelle, et peut incarner l'« ingénuité » à laquelle elle est souvent renvoyée – une personne libre de par sa naissance, ainsi que le signale un détour vers l'étymologie du terme¹¹⁵⁵. En mobilisant un double imaginaire, celui de la Grèce archaïque et de l'Éden chrétien, l'actrice s'inscrit dans le temps long de l'histoire des représentations de la nudité, et ainsi entre en résonance avec le déclin de *Ninfa* propre aux temps modernes : « *elle se rapproche du sol*¹¹⁵⁶ ». Pieds nus et le corps drapé, l'actrice achemine vers un double imaginaire, représenté au même moment dans la peinture, par un Puvis de Chavanne, par exemple.

¹¹⁵⁴ « Séduire », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne.

¹¹⁵⁵ Signalée par Laetitia Doat, thèse citée, p. 59.

¹¹⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, *op. cit.*, p. 12. L'auteur souligne.



Figure 1. « *Le Bois sacré cher aux arts et aux muses* », Puvis de Chavannes, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1884.

Dans *Le Bois sacré cher aux arts et aux muses*, Puvis de Chavannes présente une humanité suspendue. L'uniformité pastel des tons bleus, verts, jaunes, l'absence totale de mouvements, l'hiératisme des poses, tout fait signe vers un arrêt du temps. Les anges ni les arbres, les fleurs ou l'eau du lac ne sont troublés par un vent. L'air est immobile. À l'inverse, la danseuse mobilise dans la performance la temporalité, elle met en mouvement les poses, agit le mythe. Elle incarne ce que la peinture fige, mobilise *Ninfa* dans le mouvement, « le vent [la] soulevait », et hybride l'imaginaire édénique à l'antique, non seulement du point de vue de l'imaginaire mais aussi du point de vue « musculaire » : « la vénusté de la femme » et l'« attrait de ce corps robuste, baigné de la sueur de la palestra¹¹⁵⁷ » constituent un canon¹¹⁵⁸ hybride, entre l'Europe et l'Amérique, et entre l'homme et la femme, entre le mythe et la réalité d'un corps sexué propre à la corporéité « Belle Époque ».

¹¹⁵⁷ André Levinson [1929], in *La Danse de l'avenir*, op. cit., p. 133.

¹¹⁵⁸ De nombreux critiques la célèbre comme étant « une femme nouvelle », tel Fernand Divoire, « La danseuse de Diane », *Bulletin de l'Œuvre*, novembre 1911, n.p.

Mais que veut dire le critique lorsqu'il écrit que « son apparence, [...] réunit le caractère d'une virginité mûre à la mâle jeunesse de l'éphèbe¹¹⁵⁹ » ? N'y a-t-il pas un risque à ainsi s'inscrire si frontalement dans le champ mêlé de la culture majoritaire ?

3. 1. 3. « Viriliser » Ève

L'imaginaire de l'éphèbe fait certes directement référence à la Grèce antique, de deux points de vue, celui du mythe de l'androgynie originaire, et celui de l'initiation civique. Dans les deux cas, il s'inscrit dans un ensemble de représentations au masculin. Le critique français perçoit trop bien la puissance révolutionnaire de ce corps de femme musclé, qui tient *Ninfa* à distance, qui aussi bien en dévoile la théâtralité – la dimension de représentation.

Dans l'article-épitaphe qu'il consacre à la danseuse américaine, André Levinson, grand défenseur du ballet classique, voit en elle une « danseuse androgyne ». L'adjectif s'applique à l'association en une personne des deux sexes, non seulement du point de vue biologique – si l'on pense à l'*Hermaphrodite endormi*¹¹⁶⁰, par exemple – mais aussi du point de vue des représentations. La danseuse est androgyne dans la mesure où elle associe des caractéristiques féminines et masculines, où son apparaître féminin – *Ninfa* toute en voiles – est contrebalancé par la « virilité » de sa musculature – inhabituelle pour un public français, et inesthétique pour un défenseur du ballet romantique. C'est cette dernière qualité qui entraîne le critique à parler de la « mâle jeunesse de l'éphèbe ».

L'éphébie est surtout connue sous la forme laïcisée d'un service militaire de deux ans, accompli principalement dans les forteresses de la frontière et réorganisé par Lycurgue après Chéronée (338 av. J.-C.). L'éphèbe porte une chlamyde noire, signe de réclusion, il ne peut aller en justice ni comme défendeur ni comme demandeur, excepté lorsqu'il s'agit de recueillir une succession, une fille épicière (fille qui se trouve la seule héritière d'un domaine familial) ou bien un sacerdoce de famille¹¹⁶¹.

L'éphèbe est la figure de la rationalité grecque¹¹⁶², c'est-à-dire de la perfection de son organisation politique en tant qu'elle forme les jeunes hommes à la guerre, civilisation où les femmes n'ont pas le droit de vote, ce qui est en France et aux États-Unis toujours le cas dans les années 1920.

¹¹⁵⁹ André Levinson [1929], in *La Danse de l'avenir*, op. cit., p. 144.

¹¹⁶⁰ Hermaphrodite endormi, 2e siècle après J.-C. ?, Musée du Louvre.

¹¹⁶¹ Pierre Vidal-Naquet, « Grèce antique (Civilisation) - Une civilisation de la parole politique », *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 11 août 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grece-antique-civilisation-une-civilisation-de-la-parole-politique/>.

¹¹⁶² Pierre Vidal-Naquet parle du « haut degré de rationalisation auquel étaient parvenus les Athéniens » dont la laïcisation de l'éphébie témoigne. (*Ibid.*)

Levinson s'applique à « la restauration de la danse classique française. Par où a-t-il dû commencer ? Mais par attaquer Isadora Duncan¹¹⁶³ ! » Il s'agit non seulement de faire de l'actrice un *hapax* dans le champ de l'histoire de l'art de la danse afin de contenir ses émules dont il déplore le nombre, mais de préserver la société de l'influence néfaste qu'elle exerce en donnant l'impression que danser est accessible à tous et en répandant des idées politiquement subversives qui lient l'art de la danse à l'établissement d'une société nouvelle. Pour lui, « [s]a technique est à peu près nulle, se laisse *assimiler* en vingt-quatre heures par n'importe quelle danseuse¹¹⁶⁴ ». Isadora Duncan est si bien parvenue à s'insérer dans le champ des représentations majoritaires que l'on en vient à lui dénier toute autorité, tout geste artistique. Et c'est dès lors du point de vue de « [s]on audace » que l'actrice est intéressante : en tant que femme, et non en tant qu'artiste. C'est parce qu'elle est considérée comme femme et non comme artiste qu'elle apparaît dangereuse.

Comme tous les romantismes, la révolution duncanienne était destructive. En rompant avec les idées reçues, elle flattait l'anarchie. En abolissant un ordre, fût-il esthétique, elle enchantait les mécontents. Son insurrection arrachait le monopole de la danse théâtrale [celle que défend Levinson] à une aristocratie, à l'oligarchie de danseuses professionnelles éduquées selon les règles de leur art, pour la livrer au grand nombre¹¹⁶⁵.

On entend là la voix divine condamnant Prométhée pour avoir livré le feu aux humains. Ce qui est grave, c'est que « [l]'exemple de Duncan semblait instituer le suffrage universel en fait de danse¹¹⁶⁶ ». Pour préserver le double champ des représentations artistiques et politiques de l'influence féminine, il fallait faire d'Isadora Duncan une icône, une exception. « On avait cru que l'enseignement de la novatrice ouvrirait à tout le monde l'accès gratuit à l'extase saltatoire ! Or, il n'y a jamais eu qu'une Isadora¹¹⁶⁷. »

À travers la référence à l'éphèbe, n'y a-t-il pas annexion du geste de la danseuse par le tenant de l'ordre ? Sa présence renvoie à une « religion du corps¹¹⁶⁸ » importée d'Amérique et imbibée de rêve rousseauiste¹¹⁶⁹, et elle annonce une dégénérescence de l'art et de la société. Il faut donc la neutraliser, c'est-à-dire la déposséder de sa dimension subversive, ce qui va de

¹¹⁶³ André Levinson [1929], in *La Danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 133.

¹¹⁶⁴ André Levinson, *La Danse au Théâtre. Esthétique et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1924, p. 171. Nous soulignons : cela fait référence au haut degré d'assimilation de la culture européenne de la danseuse ; et à la caractéristique du théâtre comme art féminin pour Sarah Bernhardt (« l'assimilation qui est l'essence même de la femme »), voir plus haut, p. 63.

¹¹⁶⁵ André Levinson [1929], in *La Danse de l'avenir*, *op. cit.*, p.134.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

¹¹⁶⁷ *Ibid.*

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁶⁹ « [E]lle espérait y retrouver [« en Russie bolchévique »] ce paradis perdu promis par Rousseau à l'homme à l'état de nature, délivré des tares de la civilisation. » (*Ibid.*, p. 134.)

pair avec l'infériorisation de son « art de “plein air”, bucolique et chaste. Il n'y a en lui ni tragédie, ni sous-entendu érotique, ni même féminité ». Sa danse n'offre nulle prise à l'imagination du critique. Ne donnant rien à voir, rien à goûter ce qu'il semble être en droit d'attendre, sa danse n'est « rien ». Une cinquantaine d'années plus tard, Luce Irigaray écrit dans *Ce sexe qui n'en est pas un* : « Le “féminin” est toujours décrit comme défaut, atrophie, revers du seul sexe qui monopolise la valeur : le sexe masculin¹¹⁷⁰ ». En jouant sur les mots, on pourrait dire que s'il n'y a pas de féminité dans la danse de Duncan, et que le féminin n'est « rien », alors qu'il y a bien quelque chose – le « “plein air”, bucolique et chaste »... –, c'est que le critique choisit de ne pas voir ce qui est. L'émancipation de l'actrice ne saurait s'arrêter à la projection sur elle de ce qui, dès lors – fruit mangé, humains tombés – ne la concerne plus. Et si « Vénus est loin de nous apparaître “ toute entière” », c'est bien parce qu'il n'y a pas là Vénus à voir, mais geste à goûter.

Ainsi mobilisant la référence à l'antique, l'actrice se situe dans le champ d'une histoire de l'art qui perçoit les femmes du point de vue de la pure extériorité, de l'évidence théâtrale et non du geste artistique. Duncan n'est pas *Ninfa*, elle la joue en mariant différents imaginaires. Elle lui rend sa théâtralité, aussi bien son autonomie spectaculaire, ce qui n'est pas pour plaire à certains, qui apprécieraient que les sphères de l'art et de la politique soient bien distinctes, liées uniquement par la délégation par les femmes de leur parole aux hommes. Tel n'est pas le mouvement de l'histoire, et *Ninfa* continue de s'émanciper, en prenant de l'épaisseur, notamment dans les peaux de bêtes dont se vêt Colette, acceptant même d'être déchirée, malmenée en scène, ne cessant d'affirmer sa dimension de représentation, sa capacité de métamorphose ou son désir de jeu.

Transition, respirations de Ninfa

Le drap porté à l'antique est à la mode, en scène, en peinture et en photographie, si l'on se réfère pour ce dernier art aux albums Reutlinger¹¹⁷¹. Parmi les vedettes photographiées,

¹¹⁷⁰ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., p. 68.

¹¹⁷¹ (Nous reproduisons ici la note de l'introduction :) Charles Reutlinger (1816-1888) s'installe en 1850 à Paris et fonde un atelier spécialité dans le portrait de personnalités, notamment des actrices et demi-mondaines. Il confie en 1880 le studio à son frère Émile Reutlinger, et en 1893 c'est le fils du premier, Léopold-Émile

Colette fait preuve d'originalité : elle ne pose pas « à l'antique », comme les actrices Jane Renouardt¹¹⁷² et Julia Bartet, ou la cantatrice Nelly Martyl¹¹⁷³, mais en mouvement, et en tension avec le drapé, tantôt voile tantôt drap ; *Ninfa* est manipulée, elle est l'occasion d'un jeu.



Figures 2 et 3. « Cliché de Jane Renouardt “à la grecque” » ; « Cliché de Nelly Martyl “en vierge” », Album Reutlinger [1875-1917], vol. 32, planche 23. (BnF, Gallica.)



Figures 4 et 5. « Clichés de Julia Bartet en tragédienne », Album Reutlinger [1875-1917], volume 53, planche 61, Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle.

Reutlinger (1863-1937), qui reprend l'entreprise. Parmi ses modèles, Mata-Hari, Cléo de Mérode, Liane de Pougy, La Belle Otéro, Colette, Sarah Bernhardt, etc.

¹¹⁷² Jane Renouardt (1890-1972) est une actrice française du cinéma muet notamment – où l'on voit comment transitent les poses et attitudes théâtrales vers le cinéma ; avec toutefois, sur cette image, une différence sensible par rapport à une Julia Bartet par exemple, la prise en charge du public, n'est pas la même.

¹¹⁷³ Nelly Martyl (1884-1953) est une cantatrice française.

Face à l'hiératisme des poses théâtrales romantiques propres aux arts reconnus que sont le théâtre et l'opéra (ci-dessus), l'actrice de café-concert s'inscrit d'une part dans un autre imaginaire, oriental¹¹⁷⁴, et dans un tout autre rapport à l'habit, c'est-à-dire à la représentation de la féminité (ci-dessous).



Figures 6, 7, 8. « Clichés de Colette “élastique” au voile », Album Reutlinger, volume 60, planche 16, Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle.

Ninfa semble presque un prétexte pour l'actrice à faire démonstration de sa souplesse, il semblerait même qu'elle s'étire. Dans ces mouvements le drapé l'accompagne, il est tantôt tendu ou gracieusement tenu par les mains (au centre), soulevé par la jambe (à gauche), tiré par le coude et le dos (à droite). *Ninfa*, à l'inverse des représentations picturales ou sculpturales sur lesquelles se penche l'historien d'art, ne choisit pas¹¹⁷⁵ – tout au contraire : elle gagne en élasticité. Avec l'actrice elle s'émancipe : *Ninfa* ne la domine plus – comme elle peut écraser des statues¹¹⁷⁶, fendre le corps de nymphes peintes¹¹⁷⁷ – ni ne la soumet à la nudité du fait de sa chute, ni ne se roule en boule, abandonnée à l'avant-scène, signe d'une ancienne gloire¹¹⁷⁸. Elle ne se laisse pas non plus saisir par une main masculine¹¹⁷⁹. Elle devient un

¹¹⁷⁴ Nous renvoyons sur ce point au chapitre 1.

¹¹⁷⁵ « Dans ce large éventail casuistique, un très long, un très lent mouvement – comme un film tourné pendant des dizaines de siècles et qu'il faudrait violemment accélérer pour en reconnaître la logique – se dessine, et ne laisse pas d'être troublant : c'est l'irréversible chute de *Ninfa*, son mouvement vers le sol, son écrasement au ralenti. » (Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, op. cit., p. 11.)

¹¹⁷⁶ Voir *Cléopâtre* ou *Ariane*, copie d'un original pergamenien du II^e siècle av. J.-C., marbre. Rome, Musée du Vatican ; cité par Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 10. <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html>.

¹¹⁷⁷ Tintoret, *Tarquin et Lucrece*, 1559, huile sur toile. Chicago, The Art Institute ; cité par Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 20-21. <https://render.fineartamerica.com/images/rendered/medium/print/images/artworkimages/medium/2/tintoretto-tarquinus-and-lucretia-1559-oil-on-canvas-175-x-152-tarquinus-superbus-tintoretto-1518-1594.jpg>.

¹¹⁷⁸ Titien, *Bacchus et Ariane*, 1523, huile sur toile. Londres, National Gallery ; cité par Georges Didi-Huberman in *ibid.*, p. 22. https://mythologica.fr/grec/pic/bacchus_titien.jpg.

véritable partenaire de jeu, sa transparence est éloquente, elle sert le jeu avec le regard, et *Ninfa* offre à l'actrice l'occasion d'un nouveau sacerdoce – Colette prend le voile comme elle prend la scène. D'ailleurs, elle est brodée : elle se pare et s'affirme comme lieu du spectaculaire, comme théâtralité.



Figures 9, 10, 11. « Clichés de Colette explorant les possibles de *Ninfa* », Album Reutlinger, volume 60, planche 17, Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle.

Et lorsqu'elle se pose, ou qu'elle repose froissée sur les fesses et les cuisses de l'actrice et qu'elle frise presque sous ses seins, celle-ci peut précisément nous ignorer. Elle ne nous regarde pas mais connaît notre présence. Elle sait ce qu'elle donne et nous regarde en toute connaissance de cause : à la fois du rôle qu'elle joue, et du fait qu'elle n'est pas dupe de l'effet qu'elle produit.



Figure 12. « Cliché de Colette posant nue avec *Ninfa* », Album Reutlinger, volume 60, planche 12, Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Arts du spectacle.

¹¹⁷⁹ Corrège, *Danaé*, 1531, huile sur toile. Rome, Galleria Borghese ; cité par Georges Didi-Huberman in *ibid.*, p. 18. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Correggio_008.jpg.

Même lorsqu'elle ne fixe pas l'objectif, tout le corps de l'actrice nous regarde, à commencer par *Ninfa* savamment drapée sur la table. Aplatie, ainsi notre regard est-il rendu « mat », et ne cherche pas à voir au-delà de ce qui se présente. Tout est là, nous dit-elle.

Loin d'être dangereuse ou inquiétante, figure d'un mauvais rêve ou encore linceul¹¹⁸⁰, à la Belle Époque, à mesure que l'actrice s'incarne et se rapproche du spectateur, s'adresse à lui frontalement, *Ninfa* s'émancipe. Se joue alors la séparation de *Ninfa* d'avec l'actrice, la prise d'autonomie de l'actrice permet au drapé de s'émanciper lui aussi de ses assignations à la blessure ou à la chute. Dans *La Chair*, l'autonomie de *Ninfa* est portée à son comble, qui se déchire, lieu de l'ambivalence et du retournement moral. Inscrite dans une dramaturgie classique, *Ninfa* perd son symbolisme pour elle aussi devenir ce qu'elle est : un tissu. La réciproque de cette émancipation est celle de l'actrice. C'est d'avoir conscience de son corps qui permet d'une part à l'actrice d'accéder à la proposition de la mise en scène, et d'autre part de suggérer un personnage émancipé du jugement moral : c'est en s'offrant que Yulka se sauve. Le don n'est pas « de soi », mais joue avec l'évidence spectaculaire de la chair féminine, plus particulièrement du sein, lequel à son tour s'émancipe de l'ensemble du corps musclé de l'actrice pour apparaître comme lieu particulier du matriciel et de la plus grande vulnérabilité. Jointes au féminin, ces notions affrontent la temporalité dans un sein devenu momentanément objet, pour les besoins de la cause.

3. 2. L'événement de *La Chair*

Dans *La Chair*, Colette fait œuvre. Elle inscrit son geste dans un contexte troublé, à la fois de culture physique et de moralisation du corps, et le développement des spectacles visuels où les corps des femmes sont exploités pour la jouissance, en traçant une voie pour l'émancipation à la fois de la nouvelle exigence portant pour les femmes à la beauté et l'entretien de leur corps¹¹⁸¹ et en exploitant la profondeur symbolique associée due à la spectacularisation – voire à la fragmentation – du corps des femmes.

¹¹⁸⁰ Traçant ainsi un biais dans l'alternative posée par Aby Warburg peu avant de mourir, qui « confiait à son journal qu'il éprouvait toute l'histoire de la culture occidentale selon la perpétuelle oscillation de deux états psychiques contradictoires mais toujours liés : “La nymphe extatique (maniaque) d'un côté et le dieu fluvial en deuil (dépressif) de l'autre (*die ekstatische Nymphe (manisch) einerseits und des trauernde Flussgott (depressiv) andererseits*)...” » La conclusion de George Didi-Huberman nous permet d'affirmer l'émancipation de *Ninfa* par rapport à ses représentations modernes : « Le désir ne peut que s'exaspérer devant ces robes chiffonnées vides de corps. Le deuil ne peut que s'approfondir devant ces pauvres linceuls tombés à terre. » (In *Ninfa moderna*, op. cit., p. 140.)

¹¹⁸¹ « [G]endered appeals to women's duties toward their families and, more seductively, to their right to take care of their bodies » (Mary Lynn Stewart, *For Health and Beauty, Physical Culture for Frenchwomen, 1880s–1930s*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 74.)

3. 2. 1. Ève s'ensauvage

Initialement distribué à la Belle Impéria¹¹⁸², le rôle de Yulka dans *La Chair* fut repris dans l'année par Colette, et permit à la pièce de connaître un grand succès en France et dans les pays francophones limitrophes. Écrite par George Wague et Léon Lambert, la pantomime est de facture classique quant à son développement dramatique. *La Chair* reprend le schéma vaudevillesque du mari, de l'amant et de la femme, dans un contexte pastoral. C'est ce cadre apparemment neutre qui va permettre de créer l'évènement de l'apparition du sein de l'actrice, sa chair et celle du personnage, dans un sommet, pour l'époque, de métathéâtralité.

La Chair ménage un crescendo dans le déroulé de la tension dramatique du début à la fin du spectacle. Yulka, l'épouse d'un mari bûcheron, a pour amant un jeune soldat. La paysanne infidèle est prise en flagrant délit par son mari qui met en fuite son amant et s'en prend à elle. Il déchire un pan de sa robe, et le sein de Yulka lui apparaît. La vue de la chair de sa femme rend fou le bûcheron, et il se cloue la main à la table pour s'interdire de la violenter. Premier geste christique évoquant la passion ; le mari se retient lui-même, ce qui permet à Yulka de s'enfuir. Nous sommes à la toute fin du spectacle, la chair de l'actrice et du personnage est un même achèvement théâtral et dramaturgique qui mêle habilement deux péchés de chair, celui de la femme, et celui de l'homme.

Voilà comment Michel Simon raconte ce spectacle, resté gravé dans sa mémoire comme celui qui lui causa une incroyable et inoubliable émotion esthétique :

C'était à Genève. Tout jeune homme j'assistais à une pièce que mes compatriotes goûtaient si peu qu'ils ne cessaient d'échanger pendant le spectacle d'un balcon à l'autre des plaisanteries ou des pelures d'oranges, quand tout à coup un grand silence se fit : au moment où Colette découvrit du haut en bas sa gorge. Pareil hommage rendu à la beauté par la ville de Calvin m'a plus troublé que la Beauté même¹¹⁸³.

Le comédien a vraisemblablement oublié l'argument du spectacle : ce qu'il retient c'est une image, celle du dévoilement brutal de la gorge de l'actrice. Il y a alors suspension du temps. Dans un art où la parole est absente, il faut imaginer que les moments clés sont marqués par une césure dans le déroulé de l'action.

¹¹⁸² George Wague et Impéria jouent *La Chair* au Casino de Paris le 16 juin 1906. Cf. Tristan Rémy, *George Wague, op. cit.*, p. 71.

¹¹⁸³ Cité par Gérard Bonal, *Colette, op. cit.*, p. 137-138, in Marcel Jouhandeau, *La Malmaison. Journaliers VII 1960-1961*, Paris, Gallimard, 1963.



Figure 13. « Photographie de Colette dans le rôle de Yulka, scène finale de *La Chair* », 1911. (*Album Colette, op. cit.*, p. 103.)

Le choc du personnage masculin, son acte, fait écho au public « cloué¹¹⁸⁴ », lui aussi, dans son fauteuil. « Clou double » alors, pourrait-on dire, puisque l'événement de la chair de l'actrice – assurément le clou du spectacle – est immédiatement corrélé par le geste de son époux qui, lui, se cloue réellement la main pour s'interdire de la lui porter. Dans la ville de naissance du fondateur du protestantisme, l'actrice rompt explicitement avec le puritanisme, et cela sans doute participe de l'enthousiasme du spectateur, car « [l]e clou, faut-il le rappeler ? c'est d'abord ce à quoi on accroche quelque chose. En l'occurrence, l'admiration du spectateur¹¹⁸⁵ ». La dramaturgie suggère en outre un renversement qui ne pouvait manquer de frapper les esprits à cette époque : le personnage féminin adultère n'est pas puni, c'est l'homme qui se punit lui-même pour avoir voulu la violenter – déchirer sa chair. Yulka est debout, fait face à son mari qui s'agenouille, au public déjà assis et soudain calme, et s'enfuit. Son sein est l'occasion de la transcendance, pour le spectateur, ici suspension spectaculaire. La déchirure de *Ninfa* n'envoie pas à la mort mais offre la possibilité de la fuite, et cela change tout dans la représentation de la féminité : l'adultère n'est plus motif de condamnation. Si *Ninfa* se déchire, brisant la frontière entre le personnage et l'actrice pour le spectateur, elle n'est aussi qu'un tissu, un « truc » de théâtre, demain recousue. Elle s'est vidée du pathétique pour rejoindre la concrétude de la matière et donc de la vie vers laquelle Yulka se sauve.

Il fallait sans doute que la dramaturgie soit si éloquente dans le renversement moral pour que Colette, à un moment où, si la chair des femmes est exposée en scène, c'est pour servir la concupiscence du public dans des jeux de voiles séducteurs, accepte de dévoiler ainsi son sein. Sa poitrine devait effectivement au début être masquée par un voile de tulle. Cet événement

¹¹⁸⁴ Nous faisons ici référence à l'article de Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », in Jacqueline Jomaron (dir.), *Histoire du théâtre en France, t. 2, op. cit.*

¹¹⁸⁵ Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », in Jacqueline Jomaron (dir.), *Histoire du théâtre en France, t. 2, op. cit.*, p. 96.

dramatique répond à une nécessité dramaturgique à laquelle accède l'actrice dans la mesure où elle a une entière maîtrise du corps qu'elle donne à voir.

3. 2. 2. Pratique d'une apparition

Colette raconte comment ce sein est entré en scène lors des répétitions de la pièce, dans la nouvelle « Music-halls ». Elle mentionne la présence du « patron » et du « gros commanditaire aussi, celui qui ne se déplace que pour les “numéros” couteux¹¹⁸⁶ ». En accédant à ce qui est au départ la demande d'un metteur en scène doublé de l'œil intéressé du financier, l'actrice reconnaît, sans le dire, le potentiel dramatique du sein. Dans la nouvelle, elle est Madame Loquette :

Ils luttent un court instant, la robe se déchire du col au chevilles, Mme Loquette apparaît demi-nue, le cou renversé offert au couteau...

« Hep !... Arrêtez-vous, mes enfants ! l'effet est excellent ! Pourtant, attendez... »

Les hommes se rapprochent de la principale interprète. Silence studieux. Elle laisse, plus indifférente qu'une pouliche à vendre, errer leurs regards sur ses épaules découvertes, sur la jambe visible hors de la tunique fendue...

Le patron cherche, clappe des lèvres, ronchonne :

« Évidemment, évidemment... Ce n'est pas... Ce n'est pas assez... pas assez nu, là ! »

La pouliche indifférente tressaille comme piquée par un taon.

« Pas assez nu ! qu'est-ce qu'il vous faut ?

– Eh ! il me faut... je ne sais pas, moi. L'effet est bon, mais pas assez éclatant, pas assez nu, je maintiens le mot ! Tenez, cette mousseline sur la gorge... C'est déplacé, c'est ridicule, c'est engonçant... Il me faudrait... »

Inspiré, le patron recule de trois pas, étend le bras, et, d'une voix d'aéronaute quittant la terre :

« Lâchez un sein ! » crie-t-il¹¹⁸⁷.

Tel que l'actrice nous narre cet épisode, on voit sa transformation en « pouliche » : elle s'animalise c'est-à-dire devient tout entière un corps à même de recevoir les projections fantasmatiques du metteur en scène. Elle fait de son corps une surface, un écran sur lequel le metteur en scène peut exercer son art – de sculpteur, de peintre, de compositeur d'image. C'est parce que l'actrice est absolument consciente de la spectacularité de son corps qu'elle peut demeurer ainsi immobile, ouverte et réceptive à l'artiste avec lequel elle travaille. Cette mise à disposition de soi est une mise en scène : c'est la mise en scène d'une disponibilité à même d'accueillir l'image qui se fera jour dans l'esprit de Wague, à laquelle elle souscrit, en tant qu'actrice et confiante en son partenaire de création. Il s'agit là en effet d'un véritable

¹¹⁸⁶ Colette, *Les Vrilles de la Vigne*, in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1051.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 1053.

partenariat, et la réceptivité de l'actrice, sa métamorphose en animal attendant les instructions, est une activité intense, une forme d'écoute corporelle, voire un appel à la forme. « Faire décoller » non seulement le spectateur mais aussi l'imagination du metteur en scène relève du rôle de l'actrice.

L'actrice crée une entière disponibilité physique, animale, amicale, et permet à la dramaturgie du rôle de Yulka de s'établir. Elle permet ce faisant à l'art mimique de s'émanciper de la gestuelle stylisée de la pantomime fin-de-siècle incarnée par le classique Pierrot, et s'inscrivant dans le « fertile croisement » des arts mimique et théâtral, quand André Antoine lui-même entend faire d'une « œuvre littéraire » une « œuvre vivante » par « les muscles, les nerfs, le sang¹¹⁸⁸ ». L'art de l'actrice prend acte de l'hybridation des arts, sans perdre de vue la spectacularité particulière de son corps de femme. Elle fait feu, ce faisant, de sa pratique assidue du sport – gymnastique mais aussi bicyclette, boxe¹¹⁸⁹... – et si son geste apparaît comme une œuvre d'art, c'est parce que les idées morales sur la représentation du nu n'interfèrent pas avec la nécessité dramaturgique du moment, autorisée par « une nouvelle approche du corps partagée par les interprètes, les critiques et le public, une approche qui trouve son expression la plus spectaculaire dans l'esthétique corporelle du divertissement populaire de la Belle Époque¹¹⁹⁰ ».

3. 2. 3. Puissances du sein

« Lâcher un sein » permet le décollage, mais s'inscrit aussi dans le mouvement de la moralisation de ladite culture physique propre à la Belle Époque, et dans ce qu'elle comporte d'ambivalent pour les femmes : une nouvelle injonction au corps musclé qui se présente comme l'envers de la prise de conscience de son corps, de ses possibilités et, pour l'actrice, de ses significations et de sa puissance symbolique.

La grande attraction du Casino de Paris en 1909 s'intitule « Aéro-Redoute », on y vient admirer des matchs de boxe où les femmes s'affrontent entre elles et affrontent aussi des hommes, souvent racialisés ou Afroaméricains, avec parmi eux des vedettes comme Sam Mac Vea¹¹⁹¹.

Les critiques de l'Aéro-Redoute ne traitaient pas les boxeuses comme d'effroyables anomalies sexuelles mais plutôt associaient l'appréciation pour les capacités athlétiques des

¹¹⁸⁸ Francis Norgelet, « La Mimique », *La Société Nouvelle*, novembre 1911.

¹¹⁸⁹ Patricia Tilburg, *Colette's Republic*, *op. cit.*, p. 143-144.

¹¹⁹⁰ « [...] a new approach to the body shared by performers, reviewers, and audiences alike, an approach that found its most spectacular expression in the physical aesthetic of belle époque popular entertainment. » (Patricia Tilburg, *ibid.*, p. 135.)

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 143.

femmes avec l'admiration pour leur beauté et leur grâce. Max Derive applaudit la boxeuse Meg Villars [qui succéda à Colette dans le cœur de Willy...] qui « prend merveilleusement les coups » et « fait preuve d'une volonté, d'une ténacité et d'une endurance extraordinaires. »¹¹⁹².

La « voix d'aéronaute quittant la terre » renvoie ainsi explicitement aux spectacles contemporains plébiscités par le public, et s'inscrit dans cette veine où la qualité « aéronautique » du geste importe autant que son apparaître. C'est son corps « élastique » qui s'exhibe, quand son sein, lui, est d'albâtre : il fige l'action, arrête le geste de l'époux violent, et permet, nous l'avons dit, à Yulka de fuir. La tension entre ces deux qualités de mouvement – élasticité, élan et fixation du geste, immobilité – signe la particularité d'une grande actrice certes, et les critiques n'ont pas manqué de souligner « la fière noblesse de ses pauses¹¹⁹³ », « la glorification de ce qui est le plus beau, le plus pur et le plus artistique dans le Nu¹¹⁹⁴ », la « touche de véritable art académique¹¹⁹⁵ » ou encore l'« harmonieuse nudité » dans laquelle il y a « quelque chose d'inexplicable et de très pur¹¹⁹⁶ ». Ce dernier terme n'est pas anodin, et fait référence à l'ambivalence de *La Chair*, qui exploite une imagerie christique tout en la retournant.

Le mari se cloue volontairement la main, brimant la démangeaison – arrêtant l'élasticité aussi – de son geste, ce qui fait de Yulka une paradoxale figure mariale, Vierge dont la représentation du sein est tolérée car désérotisé – c'est le sein qui nourrit l'enfant Jésus. Le sein de Yulka donne à boire et à manger au public, il présente l'occasion du retournement dramatique, car son intrusion permet au personnage de s'en aller, nous l'avons vu. La profondeur sémantique du sein, lieu de l'origine, mais aussi de la mort, ainsi Georges Sand dans son roman *Lélia*¹¹⁹⁷, narrant l'histoire d'une femme qui ne parvient pas à jouir de la vie,

¹¹⁹² Patricia Tilburg, *op. cit.*, p. 143. L'autrice cite Max Derive, « L'Aéro-Redoute », *Fin de siècle*, 16 mai 1909. Elle indique en note : « *Fin de siècle* était un des magazines qui a sponsorisé l'Aéro-Redoute. » Notre traduction. (« Reviews of the Aéro-Redoute did not treat the *boxeuses* as fearsome anomalies of their sex but rather combined an appreciation for the women's athletic ability with admiration for their beauty and grace. Max Derive cheered the *boxeuse* Meg Villars, who “takes the punches marvelously” and “demonstrates a will, a tenacity, and an endurance that are extraordinary.” »)

¹¹⁹³ Fernand Brulin, 16 novembre 1907, Bibliothèque de l'Opéra, D412 (3), cité par Patricia Tilburg, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁹⁴ *Lyon Mondain*, 16 octobre 1909.

¹¹⁹⁵ Critique de *La Chair*, *Petit Havre*, 30 septembre 1911, cité par Patricia Tilburg, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁹⁶ Louis Delluc, « La Maison des danseuses », *Comoedia illustré*, 5 janvier 1913.

¹¹⁹⁷ Georges Sand, *Lélia*, Paris, Henri Dupuy, 1833. Cette œuvre lyrique et symbolique fait partie des romans philosophiques et féministes de George Sand. Son personnage principal, Lélia, est une femme prématurément usée par la vie, en proie à des doutes métaphysiques. Poursuivie par les assiduités d'un jeune poète, Sténio, elle ne parvient pas à l'aimer et le pousse involontairement vers l'athéisme et le suicide. Le roman a fait scandale à sa parution. Une nouvelle édition remaniée et augmentée, rendant le récit moins désespéré, est parue en 1839 chez Félix Bonnaire (Paris).

encombrée par les injonctions qui pèsent sur son sexe. Dans *Lélia*, sont présentes ces deux symboliques du sein, matriciel et sacrificiel.

Qu'elle était belle, Lélia, reflétée dans les eaux de la montagne et dans l'âme du poète ! Comme elle lui apparaissait, grave et sublime, dans l'éclat argenté de la lune ! Comme sa voix s'élevait, pleine et inspirée, dans la plainte du vent, dans les accords aériens de la cascade, dans la respiration magnétique des plantes qui se cherchent, s'appellent et s'embrassent à l'ombre de la nuit, à l'heure des mystères sacrés et des divines révélations ! Alors Lélia était partout, dans l'air, dans le ciel, dans les eaux, dans les fleurs, dans le sein de Dieu¹¹⁹⁸.

Alors la vierge de marbre blanc, cette vierge que je n'osais pas regarder quand je passais à ses pieds, parce qu'elle ressemblait à Lélia, cette vierge si pâle et si belle, qui avait sept glaives dans le sein et toutes les douleurs de l'âme sur le front, tomba brisée sur les marches de l'église. Je vivrais cents ans que je n'oublierais pas cela¹¹⁹⁹.

On le voit, le sein est à la fois le cœur du monde, le lieu de la création, et l'offrande sacrificielle. Lélia est une figure mariale et condamnée de ce fait, et invite à concevoir une progression dans l'émancipation féminine du début du XIX^e au début de XX^e siècle. L'imagerie christique, à l'heure de l'école républicaine, tend à être tournée en dérision – et quelques années plus tard, Paul Claudel, dans *Le Soulier de satin*, fait de son personnage de Sept-Épée (vers lequel « les sept glaives dans le sein » de Lélia font signe) un personnage victorieux et combattant, celle qui demeure vivante et se marie, à la fin de la pièce.

Le sein mobilise à la fois l'idée de l'origine et la plus grande vulnérabilité. Yulka, étant donné le corps entraîné de Colette, aurait pu se défendre – c'était une possibilité dramatique. On aurait pu voir un combat de boxe entre les deux amants. La proposition de l'actrice est tout autre, qui affirme la possibilité d'une ambivalence dans l'interprétation. L'actrice et le personnage s'arrêtent, marquent un temps, celui de la suspension et de l'hésitation à l'action. Plutôt que de combattre, l'actrice entraîne son personnage à fuir.

L'émancipation est une manière d'entrer dans une dramaturgie masculine et d'y entrer en tant que « pouliche », corps d'art : le sachant, et maîtrisant l'apparition de certaines zones du corps, érogènes, érotiques, concrétion temporelle et symbolique. L'art émancipé de l'actrice est celui d'émanciper certaines parties de son corps dont elle connaît le potentiel spectaculaire, et de l'offrir au spectateur en toute connaissance des effets. Ce don du sein n'est pas l'avant-garde du coup qui va lui être porté, mais l'occasion d'un « aplatissement » des enjeux de l'action sur la chair du personnage qui est celle de l'actrice, et l'émancipation de l'actrice peut devenir celle de son personnage. Du point de vue imaginaire, *La Chair* exploite et renverse la

¹¹⁹⁸ Georges Sand, *Lélia*, Paris, Garnier, 1960, p. 75.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 80.

référence chrétienne, faisant de Marie une « pécheresse » – elle a joui avec un autre homme que son mari – sauvée, confondant, pour ainsi dire, Marie et Marie-Madeleine ; et l'art mimique de réunir, par le corps, deux figures antithétiques. En outre, contrairement à une dramaturgie mélodramatique, Yulka ne tente pas de séduire ou de dominer pour rattraper sa faute. En acceptant d'accuser le coup, en s'offrant, elle se sauve. Dans *La Chair*, le nu est une rupture dans le déroulement de l'action, une suspension esthétique pour le spectateur¹²⁰⁰, qui permet *hic et nunc* la fuite du personnage. Plutôt que d'offrir au public un spectacle équivalent à la vogue sportive du moment, les matchs de boxe, par exemple, Colette trouve, en partenariat avec George Wague et sous l'œil attentif du producteur, une manière de faire décoller le spectateur, tissant un pont entre l'hiératisme de Pierrot et la « chair » prisée par André Antoine pour son théâtre naturaliste.

L'effet d'« altérité » produit par les actrices est ambivalent : il conduit à des symboles avec lesquels l'actrice est contrainte de jouer, en tant qu'interprète d'une culture longue de plusieurs millénaires, dans laquelle les femmes sont objets de désir. Leur art est de prendre connaissance et de manier ces symboles, afin de produire, chez le spectateur, plaisir de la reconnaissance ou de la surprise, un sentiment d'étrangeté. L'évènement de la chair met en balance le même et l'origine, qu'il s'agisse d'Ève ou du sein matriciel. Essentiel miroir, le théâtre au féminin, et ce particulièrement à la Belle Époque où la différence des genres s'institue non seulement politiquement mais aussi socialement – l'assignation des femmes à la maternité et aux travaux ménagers s'accroît –, « scientifiquement » – ce sont les discours médicaux qui légitiment et approfondissent la différence sexuelle¹²⁰¹ –, esthétiquement enfin puisque même la figure de l'androgynisme est déléguée par un imaginaire masculin. Ces exemples nous montrent que les représentations de la féminité ont sans cesse à voir avec les mythologies de l'origine – de la vie, de l'art, de la possibilité pour une actrice de faire un geste « neuf ».

Au XXI^e siècle, la belle tenue des corps de Colette et d'Isadora Duncan est envoyée en l'air par Angélica Liddell. Plus d'ingénuité, plus d'éloquence statuaire et sauvagesse mais une grande lessive sur le plateau de *L'Année de Richard*. Le corps de l'actrice se tisse à celui du personnage, le jeu n'est plus au niveau de la profondeur signifiante de la mobilisation imaginaire mais dans une forme d'aplat des signes, posés les uns à côté des autres, mélangés,

¹²⁰⁰ Et l'émancipe de ces réflexes moraux quant à l'infidélité féminine (condamnée dans le Code Civil et tolérée quand elle est masculine) ? Nous renvoyons sur ce point au chapitre 5.

¹²⁰¹ Nous renvoyons aux chapitres 1 et 3 à ce sujet.

dans une forme d'*action painting* où les genres sont démontés et les morceaux dispatchés dans l'espace et le temps. « Inaccessible, volatile mais revenante jusqu'à hanter, jusqu'à s'enter, se fondre en toute chose : essentiellement *fluide*¹²⁰² », *Ninfa* strie le corps ; tantôt s'épaissit chez Richard en manteau de fourrure, réifiée en un symbole viril – la fourrure est une « protestation » de richesse – tantôt git en drap de lit pour figurer un enfant mort.

3. 3. « Le corps est le territoire scénique¹²⁰³ »

Dans *L'Année de Richard*, l'actrice ne joue pas avec son corps en tant que corps féminin. En jouant un homme, elle remet en quelque sorte sa féminité au drapé. Elle figure de cette manière la désincarnation du corps viril, son désir de toute-puissance manifesté par l'extermination de tout ce qui n'est pas lui, pendant de son sentiment d'enfant mal aimé. *Ninfa* est tour à tour les draps du lit qui l'accueille, le cadavre de ceux qu'il martyrise, le doudou et le vêtement. Elle incarne non pas le retour mais la présence insistante du féminin refoulé par le pouvoir totalitaire.

La représentation du corps dans *L'Année de Richard* exploite la nudité de la chair comme plasticité, retournement, extension, introjection permanente. La représentation du corps de Richard n'est pas l'occasion d'une identification mais s'écrit dans le morcellement, la fracture, le parcellaire. Elle n'est pas une identité close mais se conçoit en lien avec l'intérieur et l'extérieur : la différence entre les genres est tout entière une affaire de langages et de signes que le corps seul ne peut pas prendre en charge et dont le plateau se fait alors le relai. Le corps fictif de Richard, despotique, omnipotent, est inatteignable par le corps de l'actrice tout seul, il devient « le territoire scénique ». Là, les miasmes, orifices, déjections, sont autant de surfaces signifiantes – sont-elles encore de la chair ? – et manières de s'inscrire dans le monde, de « laisser une trace ». Le corps de Richard est en lien nécessaire avec d'autres sans lesquels il n'existe pas. C'est dans la relation à d'autres corps et d'autres éléments que le corps peut tenir. Réversibilité des signes est là complète, et le corps fasciste peut en venir à être défini par les termes habituellement réservés au féminin. Il semble que là encore Angélica Liddell, à l'égale de ses prédécesseuses, s'en sorte par la recherche du beau dans l'art. Elle se dit même « obsédée par la perfection et par la beauté formelle¹²⁰⁴ ». Si elle est la voie de l'émancipation, comment l'entendre, comment surgit-elle dans ce contexte ?

¹²⁰² Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* [2001], Paris, Gallimard, coll. « Arts et Artistes », 2015, p. 7.

¹²⁰³ Angélica Liddell, au sujet de *L'Année de Richard*, Entretien avec Christilla Vasserot pour le Festival d'Avignon 2010.

¹²⁰⁴ Angélica Liddell, « Supramuros 2016 », Les leçons de l'Université, 13 juillet 2016, conf. citée.

3. 3. 1. Un corps défait

Le nu chez Liddell est d'abord un visage maquillé d'inspiration chinoise, un doigt d'honneur tendu au public, des pieds, et des dents, l'intérieur d'une bouche que l'on lave.

La première « face » de l'actrice est un doigt d'honneur, du dentifrice plein la bouche, craché sur la manche du manteau de fourrure. Adresse extérieure du doigt, visage masqué, crachat blanc sur le long manteau marron foncé, démarche assurée et rythmée des pieds nus sur le tapis rouge, le corps de Ricardo est un corps tressautant d'emblée tout entier exposé aux regards. Un geste comme celui de se brosser les dents perd sa dimension d'intimité pour introduire un personnage poseur et insolent. Le crachat signale le corps du personnage de la même manière que les bières qu'il ouvre et boit au goulot tout au long du spectacle. Expectorer par le crachat, les quintes de toux, les rots sont réciproques de l'ingestion de bières, d'eau, de fruits : éjecter, interioriser sont deux gestes d'un corps qui ne tient pas tout seul et nécessite sans cesse de se manifester pour avoir accès à soi.

C'est un corps faible, sans cesse en train de se remplir et de se vider pour exister, il a besoin de béquilles. Le corps de Richard n'existe pas sans les autres et en premier lieu sans celui de Catesby. La seconde séquence de gestes de Ricardo dans le spectacle consiste à se placer au sol en différentes positions pour présenter des surfaces sur lesquelles Catesby peut s'asseoir. La tête sur le sol et les jambes pliées sous le ventre, à quatre pattes, sur le dos les genoux pliés sur la poitrine. Puis Richard lui lave les pieds, lui met des chaussettes. Plus tard, la tête masquée par son tee-shirt, Ricardo lui lave le torse.



Figures 14, 15. « Richard lave Catesby », *L'Année de Richard*, captures d'écran de la représentation à Paris, Théâtre du Rond-Point, 12-29 janvier 2012.

Ricardo se rend dépendant de la présence de Catesby à ses côtés. Réciproquement, c'est Catesby qui lui donne ses médicaments, à boire, qui le soigne et le soutient avant et après ses

discours. Les corps des deux personnages, l'un muet l'autre parlant, n'en forment qu'un seul.



Figures 16, 17, 18. « Catesby assiste, porte et sert de soutien à Richard », *L'Année de Richard, ibid.*

Angélica Liddell présente un corps qui n'existe qu'en performance, en tant que spectacle. Richard n'existe que dès lors qu'il est en train de se manifester par l'action verbale ou physique. Son rapport à l'autre sous les auspices de la nécessité vitale manifeste un « homme [qui] redoute par-dessus tout d'être découvert dans [sa] vulnérabilité, d'être reconnu dans [son] impuissance¹²⁰⁵ ».



Figure 19. « Richard en slip recroquevillé sur son lit », *L'Année de Richard, ibid.*

Angélica Liddell présente un corps d'homme douloureux, dépendant, amoureux de son double. Elle nous transporte ainsi négativement vers le portrait d'une corporéité fasciste, en accord avec la séquence contemporaine dans laquelle se situe son histoire.

3. 3. 2. Corporéité fasciste et négation du féminin

Citant des hommes qui incarnent le pouvoir totalitaire, la corporéité que dessine Angélica Liddell avec son personnage est celle d'un corps fasciste dont la caractéristique est la négation du féminin.

¹²⁰⁵ Claudine Haroche, « Anthropologies de la virilité : la peur de l'impuissance », in *Histoire de la virilité, t. 3. La virilité en crise ? Le XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 2011, p. 26.

L'actrice choisit de situer son personnage du côté des « monstres » politiques contemporains, dont le modèle paternel par excellence est sans surprise Franco. Ricardo achète le « drapeau de l'ancienne légion espagnole [car] [i]l paraît que Franco a défilé avec¹²⁰⁶ ». Il le cite aussi dans le texte pour appuyer son idée de jeter les écrivains à la mer¹²⁰⁷. Mussolini, Tito, Castro, Hitler, Eisenhower et Nixon¹²⁰⁸, sont également cités en exemple : les grands tyrans se reconnaissent entre eux – « Franco donnant l'accolade à Hitler. / Franco donnant l'accolade à Eisenhower. / Franco donnant l'accolade à Nixon¹²⁰⁹. » – eu égard également à leur succès marketing qui se perpétue après leur mort – « Hitler est désormais un loisir comme un autre. / Il est devenu un best-seller. / Les gens ont pitié quand ils arrivent au chapitre du suicide. / Et ça, nous devons en profiter¹²¹⁰. »

En contrepoint à ces virilités exemplaires, Primo Levi¹²¹¹, qualifié de « vieille pute folle¹²¹² » par Richard, incarne la victime de l'Histoire des « grands » hommes. *Si c'est un homme*, interroge en effet les fondements de l'humanité, dans un lieu où les êtres humains sont considérés comme des « *stücke* », des « pièces¹²¹³ », et puisque le terme d'« homme » entretient la confusion entre le masculin et la généralité. Quelle humanité produisent les camps ? Quel corps ? Le corps viril est une manifestation d'arrogance et de toute-puissance qui repose sur une angoisse de mort, dont le revers est la négation du féminin.

¹²⁰⁶ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, op. cit., p. 9.

¹²⁰⁷ « C'est Franco qui l'a dit : “ Le grand péché de l'écrivain, c'est la fierté. / Et cette fierté est extrêmement dangereuse. / Ils sont persuadés de vivre dans un autre monde, / ils pensent que la société est à leur service.” » (*Ibid.*, p. 45.)

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 46-47.

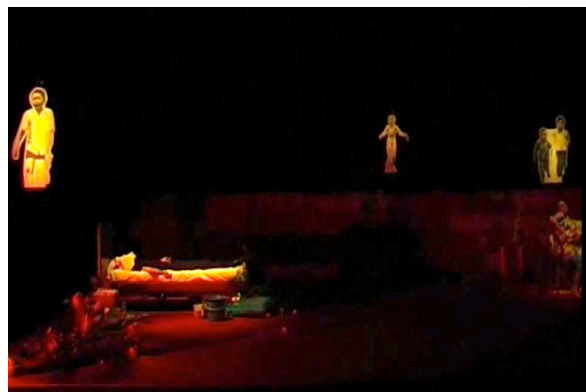
¹²¹² *Ibid.*, p. 47.

¹²¹³ « À la fin, l'officier demanda : “ *Wieviel Stück ?* ” ; et le caporal répondit en claquant les talons que les “ pièces ” étaient au nombre de six cent cinquante et que tout était en ordre. » (Primo Levi, *Si c'est un homme* [1958], traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, préface de Philippe Claudel, Paris, de Noyelles, 2017, p. 26.)



Figure 20. « Catesby et Richard se rebraguettent », *L'Année de Richard, ibid.*

Si la chair de Richard est effectivement en relation avec des suppôts de la matière dont Catesby fait partie, elle fait contrepoint aux représentations de la féminité dans le spectacle. Celles-ci sont des images cartonnées, de deux types. Posées au sol au début du spectacle¹²¹⁴, les premières représentent trois pin-up des années 1930 aux couleurs pastel ; suspendues à la fin¹²¹⁵, en noir et blanc, elles représentent trois corps d'enfants brûlés au napalm provenant de la photographie de Nick Ut prise au Vietnam le 8 juin 1972.



Figures 21, 22. « Suspensions des enfants brûlés au napalm », *L'Année de Richard, ibid.*

Si les premières sont des images cartonnées à taille de poupée, provenant de magazines ou d'affiches publicitaires, les secondes sont de la taille d'un enfant de neuf ans. Ces représentations donnent à voir des corps construits comme objets de désir, et des corps suppliciés. Ce sont en outre déjà des images, comme si la représentation de la féminité se heurtait à une saturation d'images prises dans un spectre allant de la réification à la destruction du corps, ou plutôt à son inflammation par la douleur.

¹²¹⁴ Faisant la transition entre les scènes trois et quatre.

¹²¹⁵ Entre les scènes onze et douze.

Le corps viril est morcelé, en relation avec d'autres pour le soutenir ou pour faire contrepoint. Il n'est pas beau. Les pin-up sont en carton, ôtant toute idée de volupté. Les enfants sont maigres, brûlés et hurlent leur souffrance dans le silence et le bruit successifs du plateau. Le corps de Richard est sans cesse en train de se (dé)battre entre intérieur et extérieur, introjection et déjection, images et perceptions orgueilleuse ou douloureuse de soi. Les éléments de décor, les représentations de la féminité, le partenaire sont autant de supports et de prolongation du corps de Richard jusqu'au plateau tout entier d'où il finit par disparaître. Richard n'existe jamais mieux en effet que lorsqu'il s'absente : dans la dernière scène, Catesby lit la carte postale que Richard lui a envoyé, dont on entend la voix, posée. Satisfait de son parcours, il s'est retiré pour écrire. Le corps fasciste n'est pas seulement laid : il n'existe pas.

3. 3. 3. « Protestation virile » et spectres de *Ninfa*

Le corps fasciste est un corps qui refuse l'incarnation. Il entre en résonance avec la notion inventée par Alfred Adler, en 1911 en Allemagne (soit en plein milieu de la Première Guerre mondiale) de « protestation virile », emblématique, pour une part, de « l'opposition abstraite “viril-féminin”¹²¹⁶ ».

« Mon corps est la fin du monde », clame Richard qui se demande « comment serait ce pays sans ces douleurs qui [l]e tourmentent, sans cette envie de mourir » et avoue être « amoureux, amoureux, amoureux », « de [s]a maladie¹²¹⁷ ». Pour représenter ce corps en perpétuel refus de soi, complaisant dans la douleur, Angélica Liddell crée un corps sans cesse en ré-action. Il réagit à son angoisse, à sa douleur, à sa peur de mourir : il n'accepte d'être ni d'avoir un corps. Alfred Adler pose la « protestation virile » à mi-chemin entre l'interprétation psychologique et la critique idéologique des valeurs associées au féminin et au masculin dans la société du début du XX^e siècle.

Ainsi se présente à l'enfant, dans ces détails parfois divergents mais toujours comme masculins, la force, la grandeur, la richesse, le savoir, la victoire, la brutalité, l'activité, alors que leurs contraires sont considérés comme traits féminins.

Le besoin d'appui normal de l'enfant, la soumission exagérée du névrosé, le sentiment de faiblesse et le sentiment d'infériorité protégé par une hyper-sensibilité,

¹²¹⁶ Alfred Adler, *Le tempérament nerveux* [1911], traduit de l'allemand par le docteur Roussel, en ligne sur le site de l'université du Québec. Consulté le 3 août 2019, p. 16-17. http://classiques.uqac.ca/classiques/adler_alfred/temperament_nerveux/adler_temperament_nerveux.pdf. La notion est peaufinée et actualisée en 1930, trois ans avant l'accession d'Hitler au pouvoir en Allemagne dans *Théorie et Pratique de la psychologie individuelle* (traduit de l'allemand par Henri Schaffer, Paris, Payot, 1961).

¹²¹⁷ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, *op. cit.*, p. 40-41.

la prise de conscience de son insuffisance naturelle et le sentiment d'une position secondaire et préjudiciable trouvent un dénominateur commun dans le sentiment de la féminité, alors que les tendances actives, aussi bien chez la fillette que chez le garçon, leur recherche du succès, la grande tension de leurs instincts et de leur besoin sont considérés comme étant l'expression de la protestation virile¹²¹⁸.

Ce qui est socialement acceptable relève de la « protestation virile » chez Adler, comme réponse au féminin assimilé à un « sentiment d'infériorité » sur lequel nous reviendrons¹²¹⁹, mais que l'on peut d'ores et déjà poser comme la proximité d'avec la finitude, une forme de fragilité essentielle. La virilité comme refus de la fragilité est en réalité une réaction de défense, une manière de tordre *Ninfa* dans tous les sens, qui de toute façon s'impose, éternelle revenante.

D'abord très habillé, Richard progressivement se dévêt jusqu'à se recroqueviller presque nu sur un lit défait. De l'imposant manteau de fourrure au pyjama de soie bleue jusqu'au slip en passant par un gigantesque mouchoir, jamais assez grand pour éponger la peine qu'il (se) cause, *Ninfa* se déguise et ne cesse de se métamorphoser. Elle est absolument nécessaire à Richard, des draps dans lesquels il se tord de douleur et vient se réfugier, au torchon avec lequel il se fouette.



Figures 23, 24. « *Ninfa mouchoir* », « *Ninfa drap* », *L'Année de Richard, ibid.*

Si le corps de Richard ne tient pas, *Ninfa* est ce à quoi fondamentalement, mais sans le savoir, il tient, il ne cesse de s'accrocher. Elle hante Richard : plus il la refuse et progresse dans la destruction plus elle s'impose à lui et le rend dépendant de sa présence, d'un immense doudou à l'écharpe qui le vêt.

¹²¹⁸ Alfred Adler, *Théorie et Pratique de la psychologie individuelle* [1930], traduction et préface du Dr. H. Schaffer, Paris, Payot, 1961. Consultable en ligne : <http://m.20-bal.com/pravo/16965/index.html?page=3>.

¹²¹⁹ Dans le chapitre suivant.



Figures 25, 26. « *Ninfa doudou* », « *Ninfa toge* », *L'Année de Richard*, *ibid.*

Ninfa figure jusqu'au linceul dans lequel Richard projette son fantasme de mort : elle intensifie le réel ou plus précisément elle le réalise. Le manteau a beau être secoué, envoyé valdinguer, les draps tordus, le slip baillant, *Ninfa* résiste jusqu'à s'imposer dans ses bras comme une « gamine sans jambes¹²²⁰ ».



Figure 27. « *Ninfa en linceul* », *L'Année de Richard*, *ibid.*

La « protestation virile » équivaut au refoulement du féminin qu'Angélica Liddell actualise dans *L'Année de Richard* en déclinant les figures de *Ninfa*. Sa puissance de métamorphose est-elle si forte en raison de la persistance, voire de la croissance de son refoulement ? Liddell nous suggère d'interpréter la réminiscence pluri-potentielle de *Ninfa* comme la présence plastique et insistante du refoulé, une forme ironique (plutôt qu'« iconique ») dans le déroulement de la fable : *Ninfa* ne s'identifie à rien mais cherche tous les moyens possibles pour être reconnue – et non pour revenir, car elle est *là*. Cette puissance de métamorphose,

¹²²⁰ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, *op. cit.*, p. 65.

cette manière de ne jamais lâcher, quitte à s'incarner dans les formes les plus triviales, sans hiérarchiser d'ailleurs le ridicule (le slip baillant) et le grave (l'enfant sans jambes), participe de sa puissance en tant qu'elle est essentiellement ludique, détachée.

L'émancipation pour les actrices ne saurait se départir d'une réflexion en profondeur sur les représentations de la féminité, plastiques et langagières. Les actrices les subvertissent en les émancipant de leurs présupposés imaginaires. De la célébration d'un corps féminin ingénu avec Isadora Duncan à la dissolution paysagère de Sappho au corps salvateur de Colette jusqu'à la diffraction et suspension du corps d'Angélica Liddell, les processus d'incarnation et de subversion des représentations du corps diffèrent, et prennent tous comme point d'appui l'évènementialité du corps d'une actrice en scène, la matérialité du corps, sa chair, lieu de l'évènement dramatique, lieu de fascination aussi. L'émancipation d'une actrice la confronte à son apparition en tant que femme sur une scène de théâtre. Du miroir réfléchissant de la Belle Époque à ses éclats contemporains, la représentation de la féminité, moins qu'un « éternel retour » est une « éternelle présence », situable iconographiquement à travers le drapé, la *Ninfa* d'Aby Warburg. Elle est ici moins « organisme énigmatique » que lieu d'émancipation, matérialisation de l'incarnation de l'actrice, prise de distance et jeu avec les représentations de la féminité. Du voile au drap, de la peau au manteau de fourrure, *Ninfa* descend jusqu'au slip, elle n'a peur de rien. *Ninfa* se moque du temps, elle rit (jaune) de la bêtise sans perdre sa profondeur ni oublier dans son linceul les morts causées par la première. Elle voit rouge mais elle veut rire, envers et contre tout : secouer le corps dans le plaisir du sens et de la chair ensemble. Mais les représentations de la féminité ne s'arrêtent pas au voile, ni au jeu avec la nudité. Elles pénètrent les intérieurs des corps, conformément à elles les psychés. C'est à mesure que l'on y pénètre que l'on mesure la profondeur des enjeux de l'intériorisation, donc des enjeux de l'émancipation, et que le féminin se révèle comme potentialité subversive.

III. De la neutralisation à la subversion du genre

Les normes de genre structurent le monde social et le monde artistique. Elles entraînent tout un ensemble de représentations dont les actrices vont se saisir pour mettre en évidence non seulement la violence dont elles sont empreintes, mais aussi la puissance que recèle le féminin dès lors qu'il est considéré du côté de ses potentialités et sans jugement. S'émanciper des normes de genre n'est pas synonyme de les refuser, mais de considérer ce qu'elles

recouvrent, sans jugement, afin d'ouvrir les possibles de la représentation. De la projection par les critiques de qualités spécifiquement féminines sur les performances des actrices à cause de leur corps sexué à leur renversement par ces dernières comme présupposé même de l'art du théâtre, le féminin apparaît de plus en plus clairement comme continent de ce que l'on refuse de voir. C'est en tant que tel qu'il reconfigure les normes de genre et les catégories de ce qui compte ou pas, aussi bien que la manière dont il permet de mobiliser un type particulier d'énergie scénique, qu'il s'agit de mettre en scène et partant de valoriser : de porter au sensible contemporain. De l'usage du rire aux potentialités ludique de l'enfance, les actrices usent de ce qui est imputé à leur genre pour en explorer les potentialités ludiques, et inquiétantes.

1. Faire rire pour faire oublier son genre

Le rire manifeste la possibilité d'une intelligence partagée, d'un jeu avec le langage et la mise en scène du corps, à la fois dans le rire lui-même, – la manifestation d'un « état émotionnel, le plus souvent un sentiment de gaieté, par un élargissement de l'ouverture de la bouche accompagné d'expirations saccadées plus ou moins bruyantes et un léger plissement des yeux¹²²¹ » – et dans le fait de « faire rire », c'est-à-dire de « railler », « se moquer de », mais aussi « ne pas tenir compte de » quelque chose et « témoigner de la sympathie » à quelqu'un. On le voit, de par sa dimension essentiellement collective et communicative, le rire appartient à l'espace public, à la manifestation des sens au grand jour. Le fait que le rire revendique une existence, une place physique dans l'espace par la manifestation d'un état, le catégorise du côté du masculin, il relève de la place publique¹²²².

Les actrices comiques tantôt sont jugées vulgaires, tantôt leur veine et talent comiques sont attribués à des qualités viriles. En outre, l'histoire de l'art n'est pas prolixe sur le genre comique – comparativement avec le genre tragique ou « réaliste » –, et moins encore sur ses épigones féminins. De plus, le café-concert n'est pas un genre encore tout à fait jugé digne d'intérêt, il ne serait pas un lieu d'art mais plutôt d'une soumission aux impératifs financiers dictés par un marché des vedettes, des directeurs peu artistes eux-mêmes¹²²³, et un public populaire, trop vite associé à une « inculture » ou ayant besoin de « divertissements faciles ». Aristide Bruant, Raimu, Jean Richepin, Jules Jouy, Paul Déroulède, Paulus, Valentin Le

¹²²¹ « Rire », Trésor de la langue française en ligne.

¹²²² Sur le fait que l'espace public est un espace masculin, voir Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, op. cit., mais aussi Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.

¹²²³ Cela peut être relayé par les actrices elles-mêmes, en témoignent les lignes qui sont consacrées aux directeurs d'établissements dans les mémoires d'Yvette Guilbert, op. cit., p. 178-179.

Désossé, et une Thérésa pour représenter le genre comique dans les café-concerts du XIX^e siècle. Faire oublier son genre requiert, à la Belle Époque, d'être reconnue par des hommes. Cela implique de ruser avec la censure, sans renoncer à imposer des idées propres à sa situation particulière de femme dans une société donnée. Exploiter un type social qui tend à s'imposer, la féminité bourgeoise, est aussi fédérateur au café-concert. En fait, si l'actrice parvient à « neutraliser » son genre, c'est du point de vue de la manière de circuler dans la chanson, de l'un à l'autre des personnages, pour s'effacer dans une position énonciatrice essentiellement mobile. C'est jouer de la qualité plastique que l'on associe au féminin.

1. 1. De l'impossible rire féminin au répertoire féministe d'Yvette Guilbert

Rien de moins évident pour une actrice de faire rire, car les femmes sont plutôt situées du côté de l'objet du rire. Pour Sigmund Freud, pourtant grand admirateur de l'art d'Yvette Guilbert, le comique, la possibilité de s'entendre sur une idée informulée sont nécessairement masculines, ainsi qu'il le développe dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Penser différemment impliquait d'accepter de recevoir les textes de Guilbert pour ce qu'ils étaient, de véritables drôles de brûlot pour la société petite-bourgeoise – de les entendre par delà le genre de celle qui les énonce. Yvette Guilbert, Thérésa avant elle, ont exploité la puissance comique associé aux actrices sur les scènes de caf'conc', où le texte n'a souvent que la fonction d'un accessoire ; car c'est de l'outrance de l'état émotionnel et physique, que l'on rit et espère rire.

1. 1. 1. Thérésa, une illustre et virile prédécesseuse

L'histoire de l'art se souvient majoritairement des chanteuses lyriques ou de ces chanteuses « réalistes » qui firent la gloire de l'entre-deux-guerres. Seule Thérésa, « la Patti de la chope¹²²⁴ », puis Yvette Guilbert après elle, apparaissent comme d'importantes personnalités comiques en scène.

Thérésa, la grande chanteuse comique du XIX^e siècle, prédécesseuse d'Yvette Guilbert mais aussi, à bien des égards, de Zouc, est jugée « vulgaire » pour cela même qu'elle fait rire. Les caricatures la présentent la bouche éclatée, le gosier béant, la tête immense sur un corps rétréci. Elle est la première « star » au sens moderne du terme, la première à faire jouer les établissements les uns contre les autres en fonction de la valeur qu'elle représentait. Thérésa invente un genre, celui de la « romance comique » : « Jusqu'à elle, rien de pareil

¹²²⁴ En référence à la cantatrice Adelina Patti. (Albert Wolff [Gérôme], *Le Monde illustré* ; cité par Emma Valladon, *Mémoires de Thérésa. Écrits par elle-même*, Paris, Dentu, 1865, p. 2.)

n'existait¹²²⁵ », affirme Laurent Tailhade à propos d'Emma Valladon dite Thérèse, qui lança sa carrière sur un coup de génie, celui de chanter une chanson de l'italien Mazzini, *Fleur des Alpes*, avec l'accent allemand et en iodlant le refrain. Sa renommée est internationale, elle est prisée par « tout Paris¹²²⁶ », d'Edgar Degas à la princesse Metternich, invitée à chanter son répertoire essentiellement populaire dans les salons aristocratiques du Faubourg Saint-Germain.

Les critiques sont perplexes, qui reconnaissent l'originalité de son répertoire et de son style, la manière dont elle rompt avec les stéréotypes féminins de l'époque, sans manquer d'associer son originalité à un caractère particulièrement viril que manifesterait en outre sa provenance sociale, souvent méprisée. Ainsi Jules Vallès, dans *Le Figaro* :

Pourquoi Thérèse a-t-elle, tout d'un coup, conquis cette réputation bruyante ?

C'est à sa tournure et à son accent plébéiens qu'il faut attribuer sa popularité ; c'est une femme du peuple – ou de la tourbe – qui a le geste et la voix du peuple... Une femme vient, originalité à sa manière qui n'est pas taillée sur le patron des roucouleuses banales. De la tradition, elle ne prend rien, ni le *ohé* des canotières, ni le déhanchement des bahuteuses ; elle ne lève point le coude ou la jambe comme il est dit dans la grammaire des polissonneuses connues. Elle ne sort pas du parc d'Asnières ou du Vieux Chêne. Ce n'est pas le libertinage qu'elle caresse ou qu'elle agace. Elle n'est pas catin, tout au plus poissarde. C'est une femme des champs, une fille des rues, et je comprends, morbleu ! que sa vulgarité soit sympathique. Il y a dans le public des âmes, oui, des âmes que sa voix réveille. Elle représente la vie telle qu'elle est à la cuisine, à la halle ou au champ de foire. Elle sent le faubourg et le village, l'étable et la corne, et, en ce temps de réalisme, elle a le mérite d'être (sans le savoir, peut-être) une interprète énergique et brutale de la réalité. Elle ne mérite pas qu'on l'insulte, parce qu'elle est commune, mais qu'on l'applaudisse parce qu'elle est virile¹²²⁷.

De même Paul Faucher, lui remarque « cette sorte de virilité qui est le partage des deux sexes dans les couches inférieures de la population ». La condescendance liée au genre est associée à celle de la classe sociale, et le caractère viril de son attrait – « son charme est celui de la force¹²²⁸ » – justifie son succès. D'aucuns, à côté de commentaires méchants, notent qu' « [e]lle joue la chanson autant qu'elle la chante », c'est-à-dire qu'elle met son corps dans la bataille, quitte à « perdre la grâce féminine ; mais c'est peut-être le piquant, le suprême ragoût¹²²⁹ ».

¹²²⁵ Cité par François Caradec et Alan Weill, *Le Café-Concert, 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007, p. 155.

¹²²⁶ Gérôme, *Le Monde illustré*; cité par François Caradec et Alan Weill, *ibid*, p. 159.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 157-158.

¹²²⁸ *Ibid.*

¹²²⁹ Louis Veillot, *Les Odeurs de Paris*, Paris, des Bollandistes, 1866, p. 144-145.

Mais la virilité qu'on lui accorde l'est aussi du côté de l'autorité qu'elle acquiert, semblable à celle des monarques, si l'on en suit Laurent Tailhade, surpassant même Frédéric Lemaître, cet autre empereur des faubourgs.

À la romance jocrisse, pleurarde et sentimentale, sans apprendre ni changer quoi que ce soit à la musique de serinette, aux poèmes biscornus, elle donna l'accent du ruisseau, le ton de la crapule, à ces balivernes séraphiques. Elle renversa le piment et le poivre de Cayenne dans les fades confitures¹²³⁰ qui, depuis l'ère philippienne¹²³¹, rancissaient mélancoliquement sur les pianos bourgeois. [...]

Quand elle apparut, avec son masque de louve, sa taille maigre et déhanchée, ses bras trop courts, ses belles mains qu'elle ne ganta plus depuis certain soir où l'Empereur en avait fait l'éloge, avec sa voix qui mordait, riche en inflexions, Thérèse prit immédiatement sur la foule une autorité qui n'appartient qu'aux rois de la scène, aux artistes souverains. Tout ce que nous savons de Frédéric Lemaître, de son emprise, de la fascination qui émanait de sa personne, Thérèse nous l'a rendu palpable et véridique. Un geste, une modulation imprévue, un cri, un soupir ? Il n'en fallait pas davantage à cette Melpomène d'estaminet pour incendier les cœurs ou susciter le rire formidable que la Grèce prête aux Immortels¹²³².

Faisant référence aux guerres colonisatrices françaises, l'auteur situe l'actrice du côté des autochtones qui renversent leurs épices sur les sucreries à la française. Thérèse est ici peinte comme faisant rupture dans le champ de l'art, une voix « mordante » et non plus « jocrisse » et « sentimentale » lui permet d'avoir un ascendant sur la foule propre aux grands maîtres. En outre, elle ne construit pas d'*ethos* fondé sur la fascination mais bien plutôt sur l'art, qui rend les affections non fantasmatiques mais « palpable[s] et véridique[s] », et la hisse au niveau de la mythologie.

Thérèse est inspiratrice de l'art d'Yvette Guilbert, bien que l'humour de celle-ci se soit raffiné, en accord avec sa recherche d'un *ethos* « distingué¹²³³ ». Yvette Guilbert, qui ne recherche pas à s'imposer par l'outrance, mais par la « distinction », à entendre ici comme une forme de retenue et de glisser implicitement le sens, construit une figure hybride du point de vue du genre – ni féminine, ni virile –, étrange, que la psychanalyse naissante ne parvient

¹²³⁰ Sans doute une référence à la « guerre des pâtisseries » qui vit la flotte française bloquer le port de Veracruz au Mexique afin d'obtenir des privilèges sur leurs importations, au même titre que les États-Unis ou l'Angleterre. Des ressortissants Français installés au Mexique se plaignaient d'actes de vandalisme et violence à leur rencontre, notamment le pillage de la pâtisserie Remontel en 1832.

¹²³¹ Il est fait là référence à Louis-Philippe d'Orléans (1773-1850), dernier roi de France (1830-1848) après Charles X, son cousin, renversé lors des « Trois Glorieuses » de 1830. Il met en place un régime parlementaire, favorisant l'essor économique. Il est beaucoup critiqué pour son caractère bourgeois, comme en témoigne sa caricature par Daumier sous forme de poire. https://www.lambiek.net/artists/image/d/daumier_honore/daumier_lespoires.jpg. « Le roi actuel a une grande quantité de petites qualités », écrit Victor Hugo, *Choses vues 1847-1848*, Paris, Gallimard, 1972, p. 248.

¹²³² Laurent Tailhade, *Quelques fantômes de jadis*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1920.

¹²³³ Nous renvoyons là-dessus au chapitre 1.

pas à reconnaître à cause de ses présupposés de genre, précisément. Les femmes ne peuvent être drôles car elles subissent leur inconscient, elles sont toutes entières *l'inconscient*¹²³⁴.

1. 1. 2. L'impossible rire des femmes

Faire rire non pas à ses dépens mais en intelligence avec le public, le « mettre à même de rire [de lui-même] [...]. Voici quelle serait [*s*]a trouvaille, [*s*]on apport nouveau¹²³⁵ ». Yvette Guilbert souhaite révéler précisément ce que le public chez lui ne voit pas, lui tendre le miroir qui le renverrait à lui-même. Une sorte de psychanalyse de la société par la chanson, en somme, que le père de la psychanalyse ne voit pas de cet œil.

Dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* publié en 1905, soit seize ans après qu'il eut été frappé par le talent d'Yvette Guilbert, Sigmund Freud affirme effectivement que les femmes sont objets et non sujets du rire, particulièrement en matière grivoise. Il écrit :

Chez la femme, l'inclinaison à l'exhibition passive se trouve presque régulièrement recouverte par la grandiose réalisation réactionnelle que constitue la pudeur en matière sexuelle, mais non sans que lui soit ménagée une petite porte de sortie dans le domaine du costume. Montrer combien alors le degré d'exhibition qui reste permis à la femme est extensible et variable, selon les conventions et les circonstances, ne sera pas nécessaire, il me suffira d'y faire allusion¹²³⁶.

Tout acte féminin est « passif » *et* « exhibitionniste », c'est-à-dire que les femmes sont tout entières soumises à l'inconscient social qui fait d'elles des objets de désir : elles se « costumant » pour plaire – c'est là où elles peuvent transgresser les bienséances – et si le costume est lui-même la conséquence de projections masculines quant à la représentation de la féminité, il « ne sera pas nécessaire » d'y porter attention, « il suffira d'y faire allusion ». C'est dire ce que l'expression de « continent noir » pour parler des femmes témoigne de l'intérêt que Sigmund Freud leur a porté.

Puisque le rire est une affaire grivoise, qui met en scène la sexualité, elle est masculine. Ce sont les hommes qui peuvent parler de sexe « ouvertement et de manière voilée ». Freud distingue à cet égard la femme objet, issue de milieux populaires, qui permet l'ouverture grivoise, et la femme « castratrice », bourgeoise, qui clôt les plaisanteries portant sur son sexe :

Chez les gens de la campagne ou dans les auberges fréquentées par le petit peuple, on peut observer que c'est seulement quand la serveuse ou la patronne s'est approchée que la grivoiserie apparaît. Ce n'est qu'à un échelon social supérieur que le contraire se produit, la présence d'une personne de sexe féminin mettant un terme

¹²³⁴ Nous revenons sur ces points dans le chapitre suivant.

¹²³⁵ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie, op. cit.*, p. 71. L'autrice souligne.

¹²³⁶ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 190-191. Freud distingue deux sexes et choisit de s'étendre ensuite sur le sexe masculin – « Chez l'homme, cette aspiration subsiste à un degré élevé, en tant qu'élément partiel de la libido, et sert d'introduction à l'acte sexuel. » *Ibid.*

à la grivoiserie : cette sorte de conversation, qui présuppose à l'origine la présence d'une femme éprouvant de la gêne, les hommes se la réservent pour des moments où ils seront seuls, « entre eux »¹²³⁷.

Faire rire est une démarche sociale qui appartient aux hommes, le genre transcende ici les classes sociales, et dans tous les cas les femmes sont objet de la plaisanterie grivoise, qu'elle soit affichée ou masquée. Du reste, la femme est incapable, selon Freud, de jouir d'une obscénité « non voilée »,

cette puissance, nous l'appelons le « refoulement » et nous identifions en elle le même processus psychique que celui qui, dans les cas de maladies graves, maintient éloigné de la conscience des complexes entiers de motions ainsi que leurs dérivés, et qui s'est révélé être un des principaux facteurs de déclenchement de ce qu'on appelle les psychonévroses¹²³⁸.

Autrement dit, le refoulement est ce qui interdit à une femme de rire, et chez Freud c'est ce qui la rend malade puisqu'elle ne peut se « décharger » par le rire du processus culturel qu'est le refoulement des pulsions primaires. L'apparence est la réalité, et la gêne des femmes dans un espace social masculin dans lequel elles ne peuvent qu'« entrer », leur présence seule (« la présence d'une personne de sexe féminin mettant un terme à la grivoiserie ») est un symptôme, pour le psychanalyste, symptôme de sa nécessité en tant qu'analyste – où l'on voit comment établir une domination est une manière de s'assurer une place, voire de l'importance. Il s'interdit lui-même, dès lors, de comprendre le geste d'une actrice.

En fait, en exploitant le type d'une féminité bourgeoise en entrant en scène comme une « grande dame » dans un salon¹²³⁹, Yvette Guilbert pose un hiatus : que fait-elle là, cette bourgeoise (castratrice) ? Yvette Guilbert fait rire précisément de ce que la société refoule à l'endroit de la féminité. Là où le mot d'esprit est mis en relation avec l'inconscient chez Freud, l'art de l'actrice est de prendre corps et voix en toute conscience des effets à produire, s'énonçant là où il y a *de* l'inconscient.

1. 1. 3. Un répertoire féministe

La société de la fin du XIX^e siècle et de la Belle Époque est marquée, on l'a vu, par une moralisation croissante des mœurs, où le café-concert fait office de soupape érotique. Là où les actrices se servent de leur corps pour répondre à cette demande sociale, sous la pression des directeurs de salles, Yvette Guilbert exploite la qualité outrancière requise aussi bien pour « passer la rampe » au caf'conc', qualité qu'elle déplace quant au sujet de ses chansons.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 195.

¹²³⁹ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie, op. cit.*, p. 129.

Autrice de nombreux textes, Yvette Guilbert crée principalement des personnages féminins, dans des situations peu acceptées à l'époque et porte au jour des thèmes féministes. Outre « La Pocharde », son premier succès, qui raconte l'histoire d'une jeune fille grise et joyeuse, l'actrice écrit « Quand on vous aime comme ça », qui parle de la violence conjugale, ressuscite « Verligodin », chanson médiévale où il est question d'un couple dans lequel le mari est pingre et mauvais, interprète « La Pierreuse », où elle chante les misères de la vie d'une prostituée, mais aussi « Partie carrée chez les Boudin et les Bouton », où elle se moque des façades bourgeoises qui recouvrent leur échangisme. La dimension transgressive des textes dans une société moralisatrice est acceptée grâce à un art consommé du détour, de l'évocation et l'absence de dimension morale précisément, portant à croire qu'il ne s'agit là que de sujets badins.

Chaque texte¹²⁴⁰ est construit à partir d'un sujet précis autour duquel l'actrice enroule le fil de l'histoire, qu'elle déroule pour nous : ce sont les anecdotes, les détails qui captent notre attention et nous permettent de toucher le sujet, à la fois amusé-es et ahuri-es par l'audace mais surtout l'horreur de certaines situations. Si l'on regarde par exemple « Quand on vous aime comme ça¹²⁴¹ », le texte, énoncé à la première personne du singulier, est explicite sur la situation vécue par la jeune femme qui manifeste ce que l'on appelle aujourd'hui un « syndrome de Stockholm » : elle aime celui qui la bat et lui veut du mal. Syndrome ici joué par l'actrice/le personnage, exploité précisément pour l'outrance de ses sentiments, et du texte qui les véhicule. Ce dernier fonctionne sur un principe d'antiphrase poussé à l'extrême, dans la mesure où le personnage ne cesse d'affirmer son bonheur au fur et à mesure qu'elle raconte ce dont elle est victime, augmenté par l'actrice qui joue des coups qu'elle reçoit pour affecter sa diction :

C'que j'suis heureuse ma chère j'en perds la tête
Ah ce n'est pas d'l'amour pour plaisanter
Du beau Raoul j'ai su faire la conquête
Je suis aimée et je peux m'en vanter
Cet amant-là m'a déjà fait connaître
Le désespoir, les pleurs etcétéra,
Il voulait même me jeter par la f'nêtre
Ah quel plaisir quand vous aime comme ça !

¹²⁴⁰ Voir annexe.

¹²⁴¹ Yvette Guilbert, « Quand on vous aime comme ça », *10 Chansons de Paul de Kock. Époque romantique*, Paris, Heugel, 1927. Écoutable sur la plateforme en ligne « Youtube » : https://www.youtube.com/watch?v=cqZR_qTR-7A.

Quand on vous aime, quand on vous aime,
Quand on vous aime, comme ça !

La première fois qu'il m'offrit sa tendresse
Il me fit peur tant il roulait des yeux
Et d'puis ce temps là quand y m'fait une caresse,
J'en porte la marque et j'ai les bras tout bleus.
À son désir, souvent je me dérobo,
Car pour m'aimer je sais que cet être là,
Va m'déchirer mon jupon et ma robe
Ah quel plaisir quand vous aime comme ça !
Quand on vous aime, quand on vous aime,
Quand on vous aime, comme ça !

Quand y m'soulève, pas moyen que j'm'échappe,
Y m'serre si fort ahhhh j'perds la respiration !
Quand sur la joue, y m'colle une petite tape,
Tout de suite tout de suite, ça m'fait comme une fluxion !
S'il m'presse la main, j'suis sure qu'y va m'la tordre.
S'il m'touche le doigt, j'suis qu'il l'écrasera,
Il ne peut pas m'embrasser sans me mordre
Ah quel plaisir quand vous aime comme ça !
Quand on vous aime, quand on vous aime,
Quand on vous aime, comme ça !

Quand il veut bien m'emmener à la promenade
c'est dans des chemins couverts et poussiéreux
s'il passe quelqu'un Raoul devient maussade
il faut tout de suite tout de suite tout de suite que j'baisse les yeux
si je m'retourne alors, il faut voir comme,
Raoul me pince, en me disant tout bas
« J'te casse la gueule si tu regardes un autre homme »
Quand on vous aime, quand on vous aime,
Quand on vous aime, comme ça !

L'exagération est le principe poétique qui permet de transmettre la violence. Le premier couplet commence avec un semblant de maîtrise du personnage, qui « a fait la conquête » de Raoul, fière de connaître la passion de l'amour telle qu'elle est décrite dans les romans –

« Cet amant-là m'a déjà fait connaître, le désespoir les pleurs etcétera » – et la première radicalisation de la passion par un motif comique emprunté au vaudeville – « Il voulait me jeter par la fenêtre ». Autrement dit, la fierté qui occupe les quatre premiers vers du chant sont le frontispice pour la descente aux enfers. Ce premier couplet fait la critique des rôles attribués aux personnages féminins dans les fictions, presque toujours le lieu d'une passion amoureuse destructrice, lieu commun du romantisme. Le couplet suivant décrit la violence de l'« étreinte amoureuse » et fait la caricature de la « sauvagerie » et de la brutalité souvent décrites comme caractéristiques du désir masculin. Puis Raoul se transforme véritablement en bête qui brise tout ce qu'il touche, dans un mouvement de *crescendo* caricaturant l'amant fougueux. Enfin, le couple est à l'extérieur et l'autrice souligne la menace que représente en réalité ce personnage masculin, du fait de sa jalousie.

Dans ce texte, Yvette Guilbert dénonce une situation vécue par de nombreuses femmes, sans faire de son personnage une victime, grâce à son interprétation. En effet, l'actrice profite de la situation dramatisée pour jouer les différents états traversés par son personnage. Elle en fait un personnage tendre et amusant, ce qui complexifie la réception. La « fluxion » est signifiée par un sifflement illustrant la tête qui tourne, la morsure du baiser est rendue par la mâchoire entravée et la main qui certainement se porte devant la bouche eu égard au souffle tamisé qui nous parvient. Raoul intervient à la fin de la chanson dans une vocalité basse et sans ampleur, donnant l'idée d'un personnage grossier et bête, tandis que le dernier refrain est illustré par des coups entre les mots et l'ajout d'une interjection manifestant sa réception « quand on vous aime *ah !* quand on vous aime *ah !* Quand on vous aime comme ça ! ». La dernière syllabe et le « a » qui la prolonge clôt le portrait d'un personnage roué de coup, « KO ». Ainsi la chanteuse termine-t-elle également de chanter : la fin de l'histoire correspond esthétiquement à la fin de sa performance. Les idées critiques sur l'« amour vache » transitent sans faire l'objet d'une condamnation morale : après la chanson, on n'en parle plus. La couleur de l'humour de Guilbert est noire, dans ce cas : l'actrice dénonce de manière nette et désabusée l'absurdité de la situation de la jeune femme qui reste accrochée à son amant violent.

Yvette Guilbert, tout en campant un personnage à l'*ethos* de « grande dame », et exploitant l'exagération requise au café-concert, transmet des propos touchant à la vie vécue des femmes. Le « type » là sert la « cause » (ici défendue). La dépense énergétique formellement requise est accordée au propos tenu, ici à égales importances : le fond est l'image de la forme. La

censure exercée par le pouvoir au café-concert implique de développer d'autres stratégies, voire, de devenir invisible.

1. 2. Jouer avec la censure : vers un *ethos* du témoin

L'ordonnance de police du 17 novembre 1849 interdit au café-concert de représenter des morceaux extraits du répertoire lyrique, des chœurs, des chants politiques ou immoraux, prohibe les figurants, les costumes, accessoires, danses et exhibition. Sont autorisées les chansonnettes à une voix, les romances à une ou deux voix et les musiques instrumentales¹²⁴². En outre, les directeurs des café-concerts doivent payer un tribut pour concurrence aux théâtres jusqu'en 1867 car les autorités craignent les rassemblements d'un public populaire ; ils doivent également pouvoir certifier du visa de la censure pour toute œuvre présentée sur scène. Les auteurs développent alors un talent pour l'elliptique afin de ne révéler le sens qu'en scène, et la censure devient un objet de jeu et de connivence avec le public au courant des prohibitions bienséantes. Être une femme dans ce contexte est avantageux, car il est moins prêté aux voix féminines de caractère politiquement dangereux – si du point de vue des mœurs, le fond et la forme, notamment les costumes, peuvent être objets d'interdiction¹²⁴³.

1. 2. 1. Un *ethos* nécessairement double

Un des plus grand succès d'Yvette Guilbert résulte d'un jeu avec la censure. Pour la chanson « Les vierges !¹²⁴⁴ », dont le texte, écrit par Dalleroy¹²⁴⁵, évoque les femmes qui n'ont pas connu l'amour physique non par élévation spirituelle mais par bêtise, ingratitude ou sécheresse, la censure interdit certains « *mots parlés* ». C'est l'occasion pour l'actrice de trouver une astuce qui rendrait sa chanson « dix fois plus amusante » : elle allait « tout simplement *tousser* de façons très farces et très différentes (selon le sens des couplets) les fameux mots défendus, et la chanson en deviendrait dix fois plus grivoise¹²⁴⁶ ! » La pantomime prend le relais de la parole, et l'objectif affirmé, condition du rire, est de masquer la grivoiserie dont on a vu que Freud la réservait aux hommes.

¹²⁴² Archives nationales, série F21, dossier 4684, cité in Carol Gouspy, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », *Volume*, n° 2, 2003. Consulté le 14 août 2019. DOI : 10.4000/volume.2218.

¹²⁴³ Nous renvoyons par exemple, dans le cadre de notre corpus, à l'interdiction faite au *Rêve d'Égypte*, mis en scène par George Wague et Willy, dans lequel s'illustraient Colette et Missy, d'être représenté au Moulin Rouge, où se tissent là des questions morales et politiques. Voir chapitre 1.

¹²⁴⁴ Yvette Guilbert, Dalleroy, *Les Vierges*, Paris, La sirène musicale, 1928. Disponible sur la chaîne « Youtube » : <https://www.musicme.com/#/Yvette-Guilbert/titres/Vierges-!-t2269615.html>. Texte en annexe.

¹²⁴⁵ Remès Dalleroy, (?-1909), est un parolier français et directeur de la revue satirique *L'Art*, parue d'octobre 1906 à octobre 1909.

¹²⁴⁶ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 95. L'autrice souligne.

« Mon air calme, ma diction lente, ma froideur dans les mots burlesques, en faisait un triomphe¹²⁴⁷ », écrit Guilbert. L'*ethos* de l'actrice est double : elle mime la dévotion de ses personnages, c'est-à-dire leur obéissance à un culte qu'elles servent aveuglément, et la chanteuse qui, *hic et nunc*, s'applique à bien respecter les règles énoncées par la censure. Elle ordonne les personnages – ces vierges qui ne sauraient énoncer de mots grossiers et prennent garde à ce qu'elles disent – avec la performance, ici contrainte par le pouvoir, et de mettre en évidence que c'est le pouvoir dont il s'agit de se moquer, par le biais des vierges qui, en fait, s'y conforment. Les Vierges, objet manifeste du rire, permettent de faire rire de manière latente – conformément à la manière dont fonctionne le rêve, pour Freud¹²⁴⁸ – du politiquement correct décidé par la censure qui régit la scène.

Il ne s'agit donc pas de condamner un sexe mais un état social qui confère une dignité à ce statut et porte certaines femmes à le revendiquer : à en faire une pure extériorité – un pur objet dans l'œil du pouvoir. Les Vierges aussi bien ne nomment pas tant une réalité vécue qu'une posture que l'actrice peut aisément contrefaire. C'est cette posture, associée à l'espace social structurellement masculin, que l'actrice critique. Si la censure est édictée par des hommes pour préserver un certain ordre social, c'est cet ordre qui est précisément remis en question. La censure crée une forme de contrainte poétique qui pousse l'actrice à inventer une manière de la contourner : aussi bien le féminin, parce qu'il engage le corps – le mime physique des Vierges, la toux distinguée – est ce qui permet de passer entre les filets moralisateurs.

En tant qu'actrice, en se prêtant à tous les personnages de la fable, Yvette Guilbert peut transcender son genre et disparaître derrière ce qu'elle raconte. Derrière la neutralité de genre, *l'ethos* du témoin.

1. 2. 2. Un *ethos* véhicule

Yvette Guilbert considère ses chansons comme des « drames condensés¹²⁴⁹ », où elle tient la position de l'interprète, assumant seule tous les personnages et celle de la narratrice, qui déroule le développement progressif de l'action. Ce positionnement à mi-chemin entre la récitation et l'incarnation la conduit à inventer une position énonciative essentiellement mobile.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁴⁸ « Le rêve, tel que je le trouve dans ma mémoire, je l'oppose au matériel qui me sera livré plus tard par l'analyse. Je nomme le premier : contenu manifeste du rêve ; le second, je le nomme, sans autre distinction préalable : contenu latent du rêve. » (Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation* [1899], traduit de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, 1925, p. 17.)

¹²⁴⁹ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, Paris, Grasset, 1928, p. 115.

« Le fiacre¹²⁵⁰ », écrite par Xanrof, est typique de cette forme de « drame condensé », assimilé ici au vaudeville, forme connue du public qui a le plaisir d'en suivre les rebondissements obligés. Dans « Le Fiacre », il est question d'une femme adultère cachée dans un fiacre avec son amant. Le mari passe, reconnaît la voix de sa femme, tente d'atteindre le marchepied du véhicule mais tombe en glissant, et le fiacre l'écrase. En sortant, la dame, ravie, demande à son amant de dédommager le cocher pour l'avantage qu'il leur donne. Chantal Brunschwig et Jean-Claude Klein relèvent le « caractère primesautier de la musique, sur un rythme de polka, et la narquoise ponctuation cahin-caha... onomatopéique, qui fonctionne comme une amorce de refrain¹²⁵¹ », tandis que « les fins des phrases sont exécutées rapidement par le piano afin de traduire la dissimulation des amants¹²⁵² ».

Apparemment, il y a trois personnages, et la chanson ne prend pas parti. Dans son interprétation, la diseuse distingue les personnages dans leurs voix mais surtout les ancre dans la situation. Après une introduction au piano, la chanson s'ouvre sur la démarche et la description du fiacre dont on se rapproche pour entendre les « baisers », terme pour lequel l'actrice fait entendre l'amollissement des lèvres et le plaisir qu'ils suscitent. La voix de la femme du fiacre est parlée et plus basse que celle de la narratrice, laquelle la fait trembler de manière à rendre les secousses du fiacre. Le « vieux monsieur » ne fait pas l'objet d'un traitement particulier, mais l'actrice rend manifeste son intervention par le ton de surprise qu'elle emprunte en voix parlée : « Mais on dirait qu'c'est / Ma femme dont j'entends la voix ! »

C'est dans le jeu entre les mots et la manière dont Yvette Guilbert restitue le mouvement des corps dans le verbe qu'elle crée une position d'énonciation particulière, le fameux « rythme fondu » qu'elle invente. C'est le cas par exemple lorsqu'elle donne à entendre le mouvement que le mari tente pour atteindre le fiacre qui passe en étirant la première syllabe du verbe : « y s' lance ! sur l' pavé en bois » intégrant le mouvement à l'intérieur même du mot. L'attention à la matière des mots lui permet de lier le signifiant au signifié, comme lorsqu'elle figure les craquements des os du vieux monsieur qui est « escrabouillé » en insistant sur l'écrasement des consonnes, le « r » qu'elle roule, et sur le « a » qui ouvre et matérialise l'écrabouillement. Il s'agit là, autant que de figurer des personnages, de faire

¹²⁵⁰ Yvette Guilbert, Léon Xanrof, Irène Aïtoff, *Le Fiacre*, S.l., s.n., s.d. 78 tours. Disponible à l'écoute sur la chaîne « Youtube » : <https://www.youtube.com/watch?v=T8b3u3KRTxI>. Voir texte en annexe.

¹²⁵¹ Chantal Brunschwig, Jean-Claude Klein, *Cent ans de chanson française*, Paris, Le Seuil, 1972 ; rééd. revue et augmentée, Archipoche, 2008, cité par Carol Gouspy, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », art. cité.

¹²⁵² Carol Gouspy, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », art. cité.

entendre des os qui craque, de la matière qui s'énonce. C'est ainsi que l'actrice défait le pathétique de la situation et donne matière à rire par la figuration indirecte : les mots ont un sens poétique que leur rend l'actrice en créant une image subreptice – elle ne s'y attarde pas car, comme le fiacre, elle se déplace.

Yvette Guilbert condense différents personnages et situations, elle circule des uns aux autres. Or les motifs de condensation, déplacement et figuration indirecte sont précisément les « moyens techniques » repérés par Freud dans le « caractère propre au mot d'esprit¹²⁵³ » en tant qu'il les partage avec le travail du rêve¹²⁵⁴. C'est en effet et *in fine* le fiacre qui est représenté, de manière métaréférentielle, autrement dit c'est lui qui condense la position d'énonciation de la narratrice dans le chant et de la diseuse en scène. Le personnage principal c'est en fait le fiacre... et donc l'actrice. Yvette Guilbert ne s'arrête pas sur les mots mais les marque chacun comme autant de lieux ou de possibilités de réel, qui s'appliquent à une image et à la réalité poétique du fiacre qui butte sur les pavés. La couleur jaune du véhicule, couleur de la trahison, et le cocher blanc, couleur de l'innocence présentent le caractère double de l'*ethos* de l'actrice : imitatrice et narratrice à la fois. Le fiacre qui va « trottinant », terme qui condense par effet poétique le véhicule et le cheval qui le tire, fait également référence au « trottin », cette jeune ouvrière modiste ou couturière chargée de livrer, traversant Paris, les robes et chapeaux qu'elle coud, activité d'Yvette Guilbert avant qu'elle ne monte sur les planches. Le fiacre c'est donc, à plusieurs titres, la narratrice et la chanteuse. Ni la femme ni l'un ni l'autre homme, l'actrice est le véhicule de l'histoire qu'elle conduit.

Yvette Guilbert exploite le cadre du mélodrame pour en faire un objet de rire, où l'actrice n'est pas objet du rire, mais celle qui permet que le rire advienne : celle qui crée la scène du rire, en montre les ressorts. L'actrice « performe » son genre en scène sur le mode de la féminité bourgeoise, et être ainsi identifiée l'autorise à jouer avec les effets de respectabilité que ce type implique. Déplacer l'objectalité des femmes dans des types lui permet de critiquer le pouvoir qui contraint l'énonciation d'un interprète en scène, et d'inventer un mode de déplacement à l'intérieur de la chanson, en relation avec la musique et le texte. L'actrice joue des deux scènes de représentation de son genre, sociales et artistiques pour devenir inassignable. L'actrice n'est « personne », déposant là les images qu'elle crée, et elle s'en sort

¹²⁵³ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 299.

¹²⁵⁴ « [N]ous avons découvert que les mêmes résultats (condensation, déplacement et figuration indirecte) sont obtenus par des processus que nous connaissons comme étant des particularités du travail du rêve. » (*Ibid.*)

en tant que personne, c'est-à-dire dès lors qu'elle s'est, en corps, engagée dans le propos qu'elle tient.

Dans les années 1970, le langage verbal lui-même est tributaire des rapports de pouvoir et de l'objectalité qu'il implique, femmes et hommes. Dire c'est figer, mais dire, en scène, c'est aussi faire. C'est dès lors d'un certain positionnement dans la langue qu'il s'agit d'interroger la possibilité pour une actrice de s'émanciper de la fixation de son sexe dans une image. Zouc disparaît à l'intérieur des personnages qu'elle joue à la mesure même qu'elle s'y présente en tant qu'individu, cela du point de vue de son jeu, et du fait qu'elle parle de ses proches.

2. Interroger le genre : du lien entre la performance et l'existence

Si la féminité est un ensemble de représentations variant en fonction de qui les mobilise, le genre est une « performance » sociale, au sens où l'entend Judith Butler, c'est-à-dire qu'il doit se manifester pour faire preuve d'existence dans une société qui identifie les êtres en premier lieu à partir de leur sexe. Si le genre est une performance, c'est dans la mesure où il est reproductible, reconnaissable et variable en fonction des classes sociales, et des époques. La notion de Judith Butler permet d'établir une équivalence du point de vue des représentations sociales, entre les hommes et les femmes. Selon elle, le genre est essentiellement imitatif, il est la production d'une identité et d'une différence manifestant une appartenance sexuelle en tant qu'elle est sociale. Dans son ouvrage *Défaire le genre*¹²⁵⁵, la philosophe américaine pose le fait que le genre constitue une norme répressive « qui sape notre capacité à poursuivre une vie vivable¹²⁵⁶ ». La subversion des normes importe moins que la possibilité de les critiquer, de les transformer où elles exercent leur emprise, tout en rappelant que ces assignations ont une dimension existentielle¹²⁵⁷, et donc la difficulté de l'entreprise.

En tant que performance, processus de répétition et de reconduction de gestes et d'attitudes visant à marquer une appartenance donc à être reconnu-e par d'autres et dont celui ou celle qui « performe » souhaite être reconnu, le genre comporte une dimension non seulement théâtrale mais potentiellement ludique. Le rire, en tant que décharge émotionnelle liée à une reconnaissance, entend potentiellement réaliser l'ouverture humaine dont parle Judith Butler

¹²⁵⁵ Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2006.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, 4^{ème} de couverture.

¹²⁵⁷ Le chapitre III de *Défaire le genre*, « Rendre justice à David », porte sur le cas concret d'un garçon au pénis mutilé à la suite d'une opération. David est élevé en fille et appelé Brenda, sur les conseils et l'appui thérapeutique du docteur Money du *Gender Identity Institute* de Baltimore. David étant mal à l'aise dans cette identité sexuelle, une autre équipe médicale lui donne des hormones et intervient chirurgicalement pour refaire de lui un garçon. David se suicide après ces deux assignations de genre successives, ne se reconnaissant dans aucune d'entre elles.

dans ses manières d'étrangéiser les productions du genre. Quelles normes du féminin le genre ainsi entendu permet-il de révéler ? Quels lieux du corps et de la société cette production de genre masque-t-elle ? Dans *L'Alboum*, Zouc s'émancipe de ces performances : elle les exploite pour révéler ce qu'elles cachent du point de vue de la particularité du corps sexué. Le rire produit un vertige, résultat de la révélation de l'impossibilité d'établir une frontière entre ce qui relève de l'inné et de l'acquis, de la performance et de l'être.

2. 1. La fonction comique des rites relationnels entre hommes et femmes

Dans *L'Alboum*, Zouc met en scène des personnages de tous âges, de tout sexe et de toute classe sociale. Il y a autant d'hommes que de femmes que de silhouettes croquées pour lesquelles il est plus ou moins aisé de déterminer le genre. Souvent, on reconnaît le genre du personnage à travers ce qu'il manifeste d'une appartenance à une certaine classe sociale : le sexe et la classe se coproduisent. Au sein de ses divers sketches, *L'Alboum* interroge les représentations du masculin et du féminin et les exploite pour nous faire rire et dénoncer les violences que ces rôles de genre véhiculent.

2. 1. 1. Femmes et hommes sont risibles car physiquement situés

Le spectacle épingle les représentations sociales et les jeux de rôles que les femmes et les hommes tiennent dans la société. Dans le sketch intitulé « Les Vacances », une mère bourgeoise règne en maîtresse sur son mari, ses enfants et la nourrice ; dans le « Dîner chez les psychanalystes », nous voyons une jeune femme s'exprimer à grand renfort de gestes et d'attitudes typiques de la féminité bourgeoise.



Figures 28, 29. « Zouc, « Le dîner chez les psychanalystes » », *L'Alboum* in Zouc, *op. cit.*, p. 177.

Dans le sketch « La Drague », le personnage masculin est drôle dans la mesure où il campe des gestes et attitudes viriles ; dans « L'accouchement » il nous fait rire par son pathétique, ignorant de l'énormité de ce dont il témoigne – de témoigner être enceint à la place de sa femme¹²⁵⁸. Femmes et hommes sont également drôles, par-delà les classes sociales et réciproquement, ils sont drôles parce qu'ils sont identifiables socialement.

Dans *Le Rire*, Bergson explique qu'

on pourrait dire que tout caractère est comique, à la condition d'entendre par caractère *ce qu'il y a de tout fait dans notre personne*, ce qui est en nous à l'état de mécanisme une fois monté, capable de fonctionner automatiquement. Ce sera, si vous voulez, ce par où nous nous répétons nous-mêmes. Et ce sera aussi, par conséquent, ce par où d'autres pourront nous répéter¹²⁵⁹.

Nous rions de ce qu'il y a de « *tout fait* dans notre personne ». Mais qu'y a-t-il, ici, de « *tout fait* », puisque *tout*, c'est-à-dire toute la personne nous fait rire ? L'actrice suisse, contrairement à la diseuse de la Belle Époque, ne compose pas d'*ethos* qui lui permette de marquer une forme de distance avec le ou les personnages qu'elle interprète. La distance est dans l'outrance même, elle est dans le *tout*. Les personnages sont entiers dans la situation qui les plie.

Zouc considère ses personnages comme des êtres totaux, tous entiers dans leurs gestes et attitudes du moment présent. C'est cette entièresité du personnage qui particularise d'une part la qualité d'interprétation de l'actrice, sa manière d'envisager le jeu, et permet de dessiner le paysage « socioculturel » et sexuel du personnage. Il y a « trouble » dès lors que l'on est amené à considérer, par la performance, que ce paysage là détermine, presque « par essence », les individus. Caractère ici fictif, énoncé là par le sociologue Pierre Bourdieu qui reprend Proust – ses mots –, pour porter un éclairage sur le réel.

On pourrait, déformant le mot de Proust, dire que les jambes, les bras sont pleins d'impératifs engourdis. Et l'on n'en finirait pas d'énumérer les valeurs faites corps, par la transsubstantiation qu'opère la persuasion clandestine d'une pédagogie implicite, capable d'inculquer toute une cosmologie, une éthique, une métaphysique, une politique, à travers des injonctions aussi insignifiantes que « tiens-toi droit » ou « ne tiens pas ton couteau de la main gauche » et d'inscrire dans les détails en apparence les plus insignifiants de la *tenue*, du *maintien* ou des *manières* corporelles et verbales les principes fondamentaux de l'arbitraire culturel, ainsi placés hors des prises de la conscience et de l'explicitation. La logique du transfert de schèmes qui fait de chaque technique du corps une sorte de *pars totalis*, prédisposées à fonctionner selon le paralogisme *pars pro toto*, donc à évoquer à tout moment tout le

¹²⁵⁸ Voir chapitre 5.

¹²⁵⁹ Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot », 2012, p. 145. Nous soulignons.

système dont elle fait partie, confère une portée générale aux observances en apparence les plus circonscrites et circonstanciées¹²⁶⁰.

Le prisme de la fiction – scénique, littéraire – met au jour le fonctionnement du pouvoir dans le corps. Chaque habitude ouvre sur un monde, celui dont provient le personnage, aussi bien celui lequel il souhaite s'inscrire, circonscrivant ainsi par qui il souhaite être reconnu.

La notion d'*habitus*, popularisée par Pierre Bourdieu, vient du terme grec *hexis*, lui-même composé d'*echein*, avoir. L'*hexis* c'est un comportement que l'on a, c'est, comme le dit Platon dans le *Théétète*, un savoir actif, « incarné », c'est, selon Aristote dans son *Éthique à Nicomaque*, un « état habituel » proche de la vertu morale. L'*hexis* est traduit en *habitus*, terme latin, par Thomas d'Aquin qui écrit dans sa *Somme Théologique* que l'« [o]n appelle *habitus* l'arrangement suivant lequel un être est bien ou mal disposé, ou par rapport à soi ou à l'égard d'autre chose ; ainsi la santé est un *habitus*¹²⁶¹ ». L'*habitus* est un mode d'être acquis, qui détermine nos relations et prédispose à l'action. Chez Bourdieu la notion est politique : « [l']*hexis* corporelle est la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et par là, de *sentir* et de *penser*¹²⁶². » Ainsi l'*habitus* est-il l'objectivation possible des comportements sociaux repérables en termes de classe et de genre, exploitable sur une scène de théâtre :

Tous les ordres sociaux tirent systématiquement parti de la disposition du corps et du langage à fonctionner comme dépôts de pensées différées, qui pourront être déclenchées à distance et à retardement, par le simple fait de replacer le corps dans une posture globale propre à *évoquer* les sentiments et les pensées qui lui sont associés, dans un de ces états inducteurs du corps qui, comme le savent les comédiens, font surgir des états d'âme¹²⁶³.

Pour Bourdieu, l'*habitus* est presque aussi fort que le « libre arbitre ». Il est à la limite de dire que les personnes sont des marionnettes façonnées par un pouvoir qui a besoin de corps soumis à sa puissance pour fonctionner. Cette vision organique de la manière dont le pouvoir s'installe dans les corps précipite vers la manière dont les personnes apparaissent presque d'emblée en personnages pour l'actrice suisse. Les corps sont pétris de gestes et d'attitudes qu'en réalité ils ne maîtrisent pas, dont ils ne sont pas conscients : en les rendant visibles par leur appui dans le jeu, l'actrice rend présent l'« inconscient » politique en tant que prise de pouvoir économique et social, tel qu'il s'insinue dans les plus petits interstices des êtres.

L'*habitus* tel que Bourdieu le montre, est l'objectivation d'un inconscient politique essentiellement caractérisé par l'exercice d'un pouvoir sur les corps. Si les êtres cherchent à

¹²⁶⁰ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 117. L'auteur souligne.

¹²⁶¹ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique, Prima secundae*, Question 49 « La nature des habitus », article 1.

¹²⁶² Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 117. L'auteur souligne.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 116. L'auteur souligne.

se dominer les uns les autres c'est presque malgré eux. *L'Alboum* peint une humanité à la limite de la dépossession d'elle-même, dont le langage n'est jamais départi de violence. Il s'agit de soumettre l'autre. Mais si hommes et femmes sont également soumis à cette violence politique, l'actrice nous montre aussi comment elle fonctionne de manière sexuellement différenciée.

2.1.2. La violence du genre

La violence des rapports humains est redoublée, complexifiée, par la violence particulière des rapports de genre. Les hommes et les femmes ne sont pas conditionnés de la même manière pour répondre au pouvoir : les premiers sont instruits à l'exercer, les secondes à l'accepter. La violence, dans les deux cas, semble normale – c'est la norme.

Cette violence est explicite dans le sketch « La Drague », où l'actrice campe un personnage que l'on reconnaît masculin dès la première image : il existe en tant qu'il campe une certaine masculinité non pas pour en jouer, ni pour en rire, mais parce qu'elle le définit.



Figures 30-34. « Zouc, “ La drague ” », *L'Alboum*, in *Zouc*, *op. cit.*, p. 158.

Adossé au mur du fond, un pied contre le mur, il fume en tenant sa cigarette par le pouce et l'index. Il la jette d'un geste net, l'écrase en tournant l'avant du pied comme pour enfoncer le mégot dans le sol, et l'envoie en visant et tirant de l'intérieur du pied côté jardin avant de jauger la portée de son tir avec un sourire fier. Puis il se tourne vers sa droite, côté cour : « Bonjour ! Ça va autrement ? On peut vous offrir quéqu'chose¹²⁶⁴ ? » Il s'adresse à une jeune fille. La drague commence, et l'actrice nous donne à voir comme en gros plan certaines des mimiques qui sont associées à ce discours stéréotypé. L'application à fumer, à écraser le

¹²⁶⁴ L'écriture reprend la transcription telle qu'elle est donnée dans le livre *Zouc*, publié par Balland, *op. cit.*, p. 157.

mégot par terre et à l'envoyer du plat du pied, tout cela dessine un personnage à l'*ethos* de genre marqué, avant même qu'il ait commencé à parler. La voix que prend l'actrice est plus grave, mais c'est aussi bien par le corps que par les tics de langage que le personnage est caractérisé.

Le corps du personnage, son langage, tout est codé : on a affaire à homme jeune, probablement un ouvrier. Impossible de dissocier ce qui relève de la performance virile de ce qui relève de la classe sociale dans ce personnage. La « conversation » – l'actrice nous donne à entendre et voir uniquement la partie masculine – est un ensemble de lieux communs comiques du fait de l'exagération. C'est l'intensification de l'*habitus* qui fait du personnage une caricature, sans que cela ne soit une caricature : la singularité transparaît dans la qualité de l'interprétation qui restitue le caractère existentiel de la performance de genre. C'est le fait de se connecter à l'*habitus* de ce garçon qui permet non seulement d'en faire la critique du point de vue des rapports sexués, mais aussi d'en percevoir la dimension fondamentale quant à la construction de soi. Ce personnage est comme cela, l'actrice n'a fait qu'intensifier certaines des caractéristiques de la personne, attachées à l'exercice de la domination. Le garçon veut dominer la fille, il le fait avec les outils de sa classe, et c'est cela que nous reconnaissons, l'un dans et par l'autre. À la différence d'Yvette Guilbert qui, dans « Quand on vous aime comme ça », se conformait jusqu'à l'absurde à un modèle de fille amoureuse, Zouc se place du côté du garçon, de celui qui, presque sans le savoir dès lors, exerce la violence « typique » de son genre. Zouc montre que ces attitudes viriles et modes de séduction sont si bien intégrés que les filles s'y laissent prendre, elles n'y voient pas malice. Elle montre cette violence de genre en tant qu'elle est normale.

Mais si j'vous gêne, faut me le dire tout de suite, hein ! Moi, j'suis pas comme ça. C'est la femme qui décide... Mais j'suis bien content d'être avec vous, parce que vous êtes vachement sympa. Déjà la dernière fois, j'me disais, faudra qu'j'l'invite à boire un verre. Ouais, ouais, une belle fille. Vous voyez comme c'est !

Vous trouvez pas qu'y fait chaud ici dedans ?

Qu'est-ce que vous en pensez, si on faisait un petit tour dehors ?

[...]

La Grande Ourse ? attends, la Grande Ourse ? J'crois bien qu'c'est celle-la là. *Son regard se porte vers une direction différente de celle qu'il pointe du doigt.* En tout cas, chérie, tu vois celle-ci c'est l'Étoile du Berger, j'peux t'l'affirmer. T'est pas fâchée qu'j't'ai dit chérie, parce que tu vois, franchement, tu m'plais. Oui, mais tu vas pourtant pas m'faire la gueule parce que j't'ai dit que tu me plaisais, ou quoi ? Ça m'aurait étonné. Pas une fille comme toi. Tu es une gentille, toi, ouais, ouais.

Tu permets que j't'embrasse ? Allez, viens chérie, j'te dis que j't'adore.

Arrête-voir !

Mais laisse-toi faire ! J'veux pas t'bouffer ! Allez, arrête, puisque j'te dis que j't'adore ; Ne fais pas la gourde ! Laisse-toi faire. Mais, chérie, j't'adore. Allez, allez, reste tranquille !

Mais tais-toi, tais-toi, nom de nom ! Fais la gentille. Allez ! vite fait !!!¹²⁶⁵

Mais si le personnage masculin est accusé il n'est pas condamné, par le fait même que l'on a ri de lui et que c'est l'actrice qui l'incarne.

En effet, là où il y avait de l'intérêt à ce que cela soit Yvette Guilbert qui interprète « Les Vierges », il y en a réciproquement dans le fait que, plutôt que d'interpréter la victime de l'histoire, l'actrice campe le violeur, et amène le public à rire de lui. On rit de lui ou plutôt avec lui car il nous est présenté tout entier, d'un bloc : il n'a qu'un seul langage. De là à dire qu'il n'a pas pu faire autrement que de choisir le viol, il y a un pas que l'actrice ne franchit pas : la fin du sketch est sombre, l'actrice disparaît presque à jardin derrière le rideau noir, le ton agressif donnant idée de toute la violence invisible au public. C'est-à-dire qu'en dépit de tous les conditionnements sociaux, de tout ce qui fait rire, demeure la liberté imprescriptible de l'individu qui, à un moment donné, choisit de faire (du/le) mal, et d'exercer sa domination sur plus faible que lui. À la toute fin du sketch on peut le voir défiler depuis le début et comprendre qu'il s'agissait d'un piège, et que le loup avait soigneusement choisi et isolé sa proie.

Zouc met en scène une forme de mécanique de la drague, son caractère répétitif et rituel, ses passages obligés. C'est la mise en évidence du caractère schématique des relations entre hommes et femmes qui fait rire et ouvre vers la subversion de genre, qui apparaît ici comme une nécessité, eu égard à la violence dont sont vectrices les normes. L'actrice met en évidence le fait qu'en dehors de ces actes de langage, il n'y a pas de relation possible entre hommes et femmes : ils n'ont pas appris à être autrement. Mais elle montre aussi, en présentant un individu particulier, qu'en dépit de ces conditionnements, l'individu est absolument libre et responsable de chacun de ses actes. Du point de vue de l'interprétation, c'est par la présentification d'êtres totalement inscrits dans un acte social qu'il y a distanciation : non pas dédoublement au présent mais ombrage, « zone grise » dans cette scène en noir et blanc, ouverture sur ce qui n'arrive pas – et donc, à l'inverse, sur ce qui aurait pu avoir lieu.

2.1.3. Circularités de l'art et la société dans *L'Alboun*

Une esthétique de l'émancipation pourrait avoir pour concrétisation le « carnaval¹²⁶⁶ », renversant ou déplaçant les normes, une utopie de genre, de ce point de vue¹²⁶⁷. Au contraire,

¹²⁶⁵ Zouc, in *Zouc, op. cit.*, p. 158-159.

L'Alboum présente la manière dont les représentations artistiques sont alignées sur les stéréotypes sexués et reconduisent les rapports de pouvoir qu'ils véhiculent.

La deuxième grande partie du spectacle, sur les quatre que nous avons identifiées¹²⁶⁸, s'intitule « L'Exposition ». Elle s'ouvre sur une série de poses aisément identifiables pour un public européen. On reconnaît un Christ, une madone agenouillée, une sculpture (de Bourdelle ?), un athlète, une paysanne à l'air ahuri, une Vénus à l'air lubrique. Autant de



Figure 35. « Zouc, une Vénus dans "L'exposition" », *L'Alboum*, in Zouc, *op. cit.*, p. 184.

poses identifiables grâce à l'imaginaire auquel elles font référence et aux normes de genre qu'elles illustrent et outrent. Si la question du genre est souvent suspendue dans l'observation des représentations artistiques – l'œuvre est regardée du point de vue de sa facture et de l'imaginaire ou de la mythologie –, ce sont elles qui, indistinctement liées à l'imaginaire auquel chaque pose fait écho, permettent ici au spectateur d'identifier, plus ou moins grossièrement, les œuvres. Là encore, de manière tautologique, chaque pose est une ouverture vers un imaginaire via les représentations du masculin et du féminin qui y sont associées, lesquelles renvoient audit imaginaire. La chrétienté est représentée sous les auspices d'une masculinité passionnée et

rédemptrice, d'une sainte maternité, tandis que l'art « classique » occidental est présentifié par la manifestation de la force masculine et la simplicité béate et la séduction, voire la lubricité, féminines. Chaque trait de genre fait signe vers un imaginaire, lequel est codé par ses représentations de genre.

La sphère artistique fonctionne ainsi de la même manière que la sphère sociale. Chaque pose, comme chaque personnage, est un « tout », un « ensemble », non loin de ce que Gilles Deleuze donne comme la caractéristique du désir – « On désire toujours un *ensemble*¹²⁶⁹. » C'est dire que l'art, comme la société, produisent les images et les corps qu'elles désirent, ici corps figés, réifiées dans des attitudes normées. La société capitaliste, comme l'imaginaire

¹²⁶⁶ Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, préface de Geneviève Fraisse, Paris, B42, 2019.

¹²⁶⁷ C'est peut-être là une définition d'un art féministe – sans qu'il soit nécessaire d'en faire un « label »... –, si « l'objet du féminisme est la transformation sociale des rapports de genre » selon les mots de Judith Butler, in *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 285.

¹²⁶⁸ Voir chapitre 1.

¹²⁶⁹ « On désire toujours un *ensemble*. » (Gilles Deleuze, « Désir », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, entretiens avec Claire Parnet*, Arte, 1988-1989, 7 heures 30 minutes.)

chrétien occidental, offrent aux corps un horizon limité en fonction de l'assignation sexuelle. *L'Alboum* nous montre qu'il n'y a pas d'alternative dans ce champ-là : toute production de genre s'inscrit dans un imaginaire, lequel intime aux êtres sexués de se comporter de telle ou telle manière. L'horizon de cela est la reconnaissance, dont Judith Butler rappelle la prémisse hégélienne et en pose les limites quant à la subversion des normes dès lors que le désir est désir de reconnaissance.

[1]la tradition hégélienne lie le désir à la reconnaissance et affirme que le désir est toujours désir de reconnaissance, et que ce n'est qu'au travers de l'expérience de la reconnaissance que chacun d'entre nous est constitué en tant qu'être socialement viable. Cette perspective est attrayante et a sa part de vérité, mais elle achoppe aussi sur quelques points importants. Les termes par lesquels nous sommes reconnus en tant qu'humains sont élaborés socialement et varient : parfois les termes qui confèrent un caractère « humain » à quelques individus sont ceux-là mêmes qui privent d'autres personnes de la possibilité de bénéficier de ce statut, différenciant de la sorte l'humain et le moins-qu'humain¹²⁷⁰.

Si le but de l'art, à la différence de la scène sociale, est d'ouvrir le champ de notre humanité, toute une partie du champ de ce que nous nommons aujourd'hui « œuvre » est une limitation de la compréhension de ce qui fait la pluralité de l'humain, dans la mesure où elle fait de caractéristiques sociales des « essences » du sexe féminin ou masculin. Tout homme est capable de sacrifice – de donner sa vie pour une cause : de faire la guerre – toute femme est dangereusement lubrique et avide de chair (avide de l'autre). On voit là encore qu'il n'y a pas seulement distinction sexuée mais hiérarchie entre le masculin et le féminin – l'un donne, l'autre prend. De renverser ces schèmes – attribuer au féminin ce que l'on impute habituellement au masculin, et vice versa – ne change rien à l'affaire, c'est toujours la même chose par rapport à l'image du désir, nécessairement « de reconnaissance », pour Hegel.

La particularité de *L'Alboum* est d'aplanir ces normes, de mettre sur un pied d'égalité les « performances » que sont le masculin et le féminin, mais encore de montrer qu'elles participent d'un même champ imaginaire qui les produit et produit une inégalité exemplairement montrée dans l'art, et dans la vie où les femmes la subissent de plein fouet. Dans le cadre de cette mise en circularité (ou en système, mais le terme est inadéquat dès lors que l'on est dans le champ de l'art) des normes de genre et de l'idéologie qui la sous-tend, l'actrice brise le cercle de la représentation en introduisant une forme d'excès – de chair, de corps. Le féminin est à ce moment là ce qui déborde, ce que l'on ne peut contenir précisément, c'est là notre hypothèse, parce qu'il y a un « trop plein de non-dits », ou de tabous, concernant les corps des femmes. Zouc ouvre le champ d'une différence non pas idéologique mais

¹²⁷⁰ Judith Butler, *Défaire le genre*, op. cit., p. 12.

physiologique, et s'en amuse – elle nous permet de rire de ce que la société refoule précisément à l'endroit du féminin, parce qu'il y a là non seulement à rire mais aussi et dans le même temps, à dire.

2. 2. Renouer avec la puissance (transgressive) du féminin

Les normes de genre traduisent une violence à l'égard du féminin. Le regard à l'origine des représentations du féminin semble empli d'une condamnation à son endroit. Tenir à distance les représentations permet de voir les particularités de ce que cette violence masque. Derrière le féminin, des champs de « non-représentation », peu explorés pour ce qu'ils ont été minorisés du fait de leur association à la sphère féminine. Se déploient alors des puissances quant aux possibles de la représentation. C'est parce que le féminin a trait au corps et à ses incongruités comiques et ludiques qu'il est fondamental pour l'art du jeu.

2. 2. 1. Les difficultés du corps sexué

Dans *L'Alboum*, l'actrice met en scène des personnages féminins dans des situations propres aux femmes, dont on a (c'est le cas de le dire) peu l'habitude de voir des représentations sur une scène artistique. Cette manière de lier ouverture d'un champ du rire à la possibilité du dire est émancipatrice.

Dans la deuxième séquence du spectacle, celle de « L'exposition », le personnage de la mère vient s'asseoir face au public. Elle est épuisée et souhaite rentrer, et explique que cela est lié à son « retour d'âge ». C'est l'occasion pour l'actrice de mettre en scène quelques symptômes liés à la ménopause, état de corps peu évoqué sur les scènes, et d'interroger le corps comme lieu du comique, de la réversibilité de la matière sur le langage. Si nous sommes drôles parce que nous sommes « tout faits » par le monde dans lequel nous vivons, nous sommes aussi et pareillement drôles parce que nous sommes des êtres incarnés, sans cesse dépassés par notre corps.

Certes, cela n'est pas matière à délices (rien ne l'est véritablement, en tout cas jamais univoquement dans *L'Alboum*). Cela commence par l'arthrite, les pieds douloureux à cause de « sacrée godasses [qui] portent au cœur », enlevées avec difficultés. Le corps est raide. Les jambes « lancent » jusqu'à l'aine. Puis, l'énervement ne fait pas de bien – « On m'énervé, on m'énervé ! », elle a « d'nouveau une de ces montées de chaleur ». Dès lors, « ça [lui] dégouline dans l'dos ! ». La parole ici est particulièrement modelée par l'actrice, donnant l'idée qu'elle est calquée, ou plutôt provient directement de la matière qui la suscite. Le guttural et la rotondité du « g » accentuent l'effet de réalité et permet au spectateur de se

représenter le ruissellement des gouttes de sueur. Cela nourrit une répugnance physique, celle de Zouc enfant à qui sa mère demande de toucher son front pour lui bien montrer qu'elle ne raconte pas d'histoires... « Touche touche touche touche... », ordonne-t-elle. Elle éponge au mouchoir son visage sa nuque et sa poitrine, sans manquer de regarder sa couleur avant de le ranger. On rit et on est révoltés : il y a une domination physique, la mère ne se rend absolument pas compte du dégoût que peuvent susciter ses gestes. Le visage mime la difficulté du personnage à faire une toilette encombrée par les vêtements et surtout en public. Les humeurs du corps – la sueur, la douleur, l'odeur des pieds hors des chaussures – sont l'objet d'un rejet ou d'une répugnance, exhibés par l'actrice.



Figures 36-42. « Zouc, la Mère dans “ L'exposition ” », *L'Album*, in *Zouc, op. cit.*, p. 192-193.

C'est le fait que ces humeurs corporelles soient rendues doublement publiques qui est ici particulièrement comique : par le fait de la fiction, la mère est dans un lieu public et fait tous ces gestes à la vue et au su de tous, par celui de la représentation, le rire du public est aussi une manière de tenir à distance ces états peu agréables¹²⁷¹. Mais nous rions aussi de plaisir quant à la manifestation de ces états de corps rarement vus sur la scène : c'est le corps même de la ménopause qui est ici représenté. Ce corps n'est pas tout seul et cherche à s'épandre, le malaise physique de la mère l'autorise à exercer un pouvoir sur sa fille. Elle apparaît, au milieu de toutes ces humeurs, comme un monstre adipeux et potentiellement dévorant. Si le corps est drôle en tant qu'il est soumis à l'effet de l'âge propre à une « condition féminine » – celle d'un corps dont le cycle s'arrête ou plutôt s'estompe à un moment donné –, on voit aussi qu'il ne fonctionne jamais tout seul : nous ne sommes pas des animaux (ici nous aurions envie d'écrire « malheureusement pour nous ») et l'humanité présentée par Zouc commence par et avec l'exercice du pouvoir.

2. 2. 2. Solitudes

Manifester la pénibilité d'être une femme, ici une mère à un âge de transition, c'est manifester un abus de pouvoir. L'actrice se sert du personnage de la Mère pour porter en scène des thématiques qui ne le sont presque jamais, et montre comment la tyrannie domestique, la parole injonctive et dépersonnalisée est aussi un acte d'expectoration.

La ménopause et la souffrance qu'elle en conçoit lui donneraient le droit d'être tyrannique. Nous rions et sommes effrayés de l'excès des symptômes de la ménopause et de ce que ces symptômes l'autorisent à faire : à feindre l'évanouissement pour attirer l'attention, à forcer sa fille à toucher son front en sueur. Toute l'existence de la mère va ainsi dans le sens de ce que l'on appelle aujourd'hui la « charge mentale¹²⁷² » : « Il faut faire à dîner, il faut faire les commissions, les lits, il faut aller ici, faut aller là. Et ton père qui est toujours pressé comme un lavement ! » Nous parlions de débordement... La fuite des hommes est directement annexée, ici, à la surcharge de travail ménager de la mère. Pressé de partir pour ne pas voir, pour ne pas considérer ce qu'il manque à faire, précisément : à ne pas aider, ici au partage des tâches. Le terme, son incongruité et son caractère hilarant, ajoute aussi au dégoût, car il est

¹²⁷¹ Nous revenons sur la réception dans le chapitre 5.

¹²⁷² La notion de charge mentale ménagère décrit comment, chez une femme en couple qui travaille, son esprit demeure préoccupé par les tâches ménagères et la gestion du foyer, charge cognitive importante, constituant l'articulation de la « double journée » que mène celle-ci. Elle met ainsi en avant le fait que, la double charge du travail salarié et domestique ne se limite pas à une simple addition des contraintes, mais implique un glissement, la femme traitant au bureau une partie des tâches propres au foyer. Cf. Monique Haicault, « La Gestion ordinaire de la vie en deux », *Sociologie du travail*, n° 3, juillet-août-septembre 1984, p. 268-277.

impossible de ne pas voir dans cette image du mari « toujours pressé comme un lavement », ce que la mère expulse ici d'elle-même au même titre que ses gouttes de sueur ou ses crachats. Elle évacue, violemment – un lavement s'exécute à l'aide de médicaments ou avec une espèce de grosse seringue¹²⁷³ – ce qui lui manque, manière de s'émanciper, si l'on veut un moment, de l'emprise du mari sur elle, celui qui, sans mot dire, l'assigne à ses tâches de femme. Le débordement physiologique est ici la manifestation du rétablissement d'un équilibre malmené dans le cadre d'une trop grande pression exercée quant à la domesticité. De l'autorisation du père à fuir à celle de la mère à régner, c'est par le corps – absent ou trop présent – que s'exerce la domination patriarcale archaïque, interdisant un accès apaisé à soi et à l'autre. Si la mère est tyrannique, c'est dans la mesure où elle a tout « à charge », et ne peut se reposer sur rien, ni sur personne. Finalement, ce que présente *L'Alboum*, et formellement cela est évident, ce sont des personnes et ici des femmes seules.

La mère n'est pas le seul personnage de féminité bourgeoise de *L'Alboum*. Que l'on songe au fameux sketch intitulé « Les Vacances » (où une mère exerce une forme de tyrannie domestique – sur le père qui souhaite se reposer, sur les enfants qui échangent leurs jeux, sur la gouvernante enfin qui sale trop la purée), ou bien à la jeune femme qui ne peut quitter son mari à cause des enfants et pour des raisons économiques – « la maison est à Bertrand » – ou encore au personnage de la jeune analysée. Les personnages féminins adultes, hors de ceux de la séquence de l'asile – et bien que, dans le texte, au moins une femme de cette séquence fasse référence à sa classe présentée comme piègeuse –, nouent fermement, dans la peinture qui en est donnée, normes de genre et traits de classe. L'un d'entre eux échappe pourtant à cette catégorisation, la grand-mère, qui intervient au beau milieu du spectacle, opérant la transition entre la séquence de « L'exposition » et celle de « La mort ». La grand-mère fait la bascule entre la société et l'art perçus comme des lieux de production de l'humanité sous l'emprise de normes présentées comme difficilement dépassables, et la mort. Elle présente *in extremis* la possibilité d'une humanité désengagée des langages sociaux.

2. 2. 3. De la grand-mère au *care*, vers le dépassement du genre

Dans *L'Alboum*, cela n'est qu'une fois parvenu à un certain âge qu'apparaît la possibilité d'une relation apaisée à l'autre est possible : la mise à distance du corps dans le rire ou le récit est la condition *sine qua non* du dialogue.

¹²⁷³ Les lavements ont fait l'objet de représentations satiriques dans *Candide* de Voltaire, *Le Malade imaginaire* de Molière, etc.

En effet, si le personnage apparaît comme perclus d'arthrite, isolé, souffrant, il est en même temps un des personnages les plus lumineux et attendrissant du spectacle : les manifestations de son état ne sont jamais accompagnées de plaintes, mais plutôt d'une malice à même de dépasser la souffrance. Le corps existe déjà si fort, si douloureusement, qu'il n'y a pas à le dire, certes, mais aussi parce qu'il y a autre chose à faire : créer une relation avec sa visiteuse. La grand-mère, contrairement aux autres représentations de la féminité adulte, n'instaure pas de rapport de pouvoir avec son interlocutrice. Elle est dans le don (offre du thé, des gâteaux), et raconte simplement quelques moments de ses journées, en réponse à une question inaudible.

On l'identifie comme grand-mère dans ses traits de genre et de classe d'une manière tout à fait différente de celle dont on identifie ces mêmes traits chez les autres personnages de *L'Alboum*. La grand-mère ne « performe » pas son genre, ni ne s'inscrit dans une classe sociale particulière. Des indices nous sont pourtant donnés sur sa situation économique, mais cela à travers un détail concret, comme le fait qu'elle n'a pas de salle de bain et fait sa toilette dans des bassines de différentes tailles. La situation matérielle de la grand-mère n'est pas tant inscrite dans son corps que dite. Elle est l'objet d'une objectivation par la parole, c'est-à-dire qu'elle n'est plus fichée dans l'inconscient corporel. De même, si l'on identifie la grand-mère comme une femme, c'est d'abord grâce à l'interprétation de l'actrice, notamment via l'intonation de sa voix, ensuite par des indices tels que le « déjeuner des contemporaines » : par la féminisation des adjectifs qui se rapportent à ses activités ou aux manières dont, dans le récit qu'elle fait de ses aventures à l'extérieur, elle rapporte comment on s'adresse à elle.

L'absence de production de normes crée l'espace d'un dialogue. La simplicité et l'aisance de la relation conduisent à une autre qualité de rire. C'est le vivant ici qui est mécanique car le temps a figé les articulations. Il n'est pas, dans le corps de la grand-mère, de mécanique sociale ou idéologique, on rit alors de l'effort effectué par la grand-mère pour faire de simples gestes, et, par contraste avec la mère, de la conscience qu'elle a d'être sous le regard d'une personne et de s'amuser de sa difficulté à se mouvoir. Elle semble en effet tout à fait consciente de la pitié que son état peut inspirer, et la refuse ne serait-ce qu'en proposant à sa visiteuse une tasse de thé (si celle-ci refuse c'est aussi bien, peut-on imaginer, pour la ménager) ou en disant, par exemple, en réponse au médecin qui lui dit que son pied n'est pas beau, « Je le sais qu'il n'est pas beau ce pied, il n'avait pas besoin de me le dire ! », manière de s'émanciper de la relation de pouvoir instituée par le regard médical. La relation qui se tisse entre les deux femmes est de l'ordre du soin. Elle n'est ni féminine, ni masculine, et

invite précisément à faire un pas de côté quant à l'attitude déconstructrice de l'approche genrée, à ouvrir vers l'éthique du *care*¹²⁷⁴ comme manière de transcender les genres, ou plutôt de prendre acte du fait que les femmes, habituées à s'inscrire dans la sphère de la domesticité, se sont vues préposées à prendre soin des autres, à porter attention à l'ordinaire.



Figures 43-46. « Zouc “ La grand-mère ” », *L'Alboum*, in *Zouc, op. cit.*, p. 167 et 173.

On peut appuyer le fait que l'actrice situe ce type de relation entre deux femmes par le point de vue de Carol Gilligan, dont l'ouvrage *Une voix différente : pour une éthique du care*¹²⁷⁵, fut fondamental pour le féminisme de la deuxième vague aux États-Unis, dans la mesure où il permet

en effet [d'assumer] l'existence « des femmes » non en un sens qui impliquerait une essence ou une spécificité morale, mais en un sens négatif : en faisant apparaître la perte qu'entraîne, pour les théories morales et politiques, l'ignorance du point de vue des femmes¹²⁷⁶.

La situation historique des femmes dans la domesticité est l'occasion d'une connaissance particulière, qu'une éthique émancipée des rapports de pouvoir devrait prendre en compte puisqu'elle établit un rapport de proximité entre les personnes, indépendamment de tout jugement lié au genre, à la race ou à la classe sociale. Dès lors, le geste artistique qui inscrit dans le concret de situations vécues par des femmes des valeurs différentes de celles véhiculées par un ordre dominant – le soin, l'attention à la fragilité et la vulnérabilité face à tous types de performances, de genre mais aussi économiques et sociales – s'émancipe de la

¹²⁷⁴ Difficilement traduisible, le concept de *care* – prendre soin, s'occuper de – s'attache à « attirer notre attention sur ce qui est sous nos yeux mais que nous ne voyons pas, par manque d'attention tout simplement, ou parfois par mépris pour un domaine humain d'activité tenu pour secondaire. [...] Le *care* propose en effet de ramener l'éthique au niveau du “sol raboteux de l'ordinaire”, pour reprendre une expression de Wittgenstein. » (Sandra Laugier, « Gilligan Carol (1936-) », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 5 août 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/carol-gilligan/>.)

¹²⁷⁵ Carol Gilligan, *Une voix différente: pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, coll. « Champ Essais », 2008.

¹²⁷⁶ Sandra Laugier, « Gilligan Carol (1936-) », art. cité.

condamnation ou plutôt de l'infériorisation de ces activités traditionnellement féminines. Elle ouvre un champ pour la représentation de ces valeurs jugées non dignes du fait de l'inintérêt qu'elles offriraient. À l'inverse de cette interprétation, ce sketch suggère que le *care* est fondamentalement transgressif par rapport à un ordre dominant : il prend le temps d'établir une relation par le biais de l'écoute, l'attention, le partage de ces minuscules choses qui font aussi bien « le sel de la vie », pour faire référence à un livre de Françoise Héritier¹²⁷⁷.

Le *care* est une ouverture sur la vie considérée comme art de passer du temps ensemble. Ce faisant, l'actrice nous permet de considérer le personnage de la grand-mère comme paradoxalement désentravé : si son corps est en peine, il apparaît léger, à la manière de l'esprit dont témoigne la vieille dame – bien plus léger que le mastodonte maternel. L'actrice s'émancipe ainsi des présupposés liés à l'âge : son personnage le plus âgé rejoint, du point de vue de la malice, le portrait d'elle-même enfant.

2. 3. Renverser la vapeur

À la différence de Zouc, Sarah Bernhardt interprète à cinquante-six ans un rôle dont l'âge est d'à peine trente ans. Jouer un personnage de jeune homme permet à l'actrice de la Belle Époque de s'émanciper non seulement de la tradition d'interprétation du rôle shakespearien, d'en proposer une lecture originale, mais aussi de s'émanciper de la construction du genre du personnage dont on a vu qu'elle était consubstantielle de la crédibilité du rôle. La recherche d'un état de corps particulier est ce qui permet à l'actrice de s'émanciper non seulement de la construction du genre mais aussi des *a priori* liés à l'âge d'Hamlet.

2. 3. 1. Un jeune homme viril

De *Lorenzaccio* à *Hamlet*, si l'actrice rapproche ces personnages du point de vue de leur intelligence, et une forme d'« hyperplasticité » corporelle et psychique, le traitement qu'elle en donne du point de vue de la composition du rôle diffère. Si l'actrice avait choisi de mettre en avant la féminité du rôle de *Lorenzaccio*, c'est la virilité d'Hamlet qui la retient, à l'inverse de toute une tradition d'interprétation.

Les affiches de *Lorenzaccio* et *Hamlet* mettent en évidence la différence de traitement dans la corporéité du personnage. De l'une à l'autre, l'actrice s'est « redressée ». Le corps de Lorenzo est souple, renvoyant aux corps des personnages féminins de Sarah Bernhardt,

¹²⁷⁷ « Il y a une forme de légèreté et de grâce dans le simple fait d'exister, au-delà des occupations, au-delà des sentiments forts, au-delà des engagements, et c'est de cela que j'ai voulu rendre compte. De ce petit plus qui nous est donné à tous : le sel de la vie. » (Françoise Héritier, *Le Sel de la vie*, Paris, Odile Jacob, 2012, 4^{ème} de couverture.)

connus pour leur ligne serpentine Art Nouveau. Lorenzo est languissant voire « mou », son poids porte sur un seul de ses deux pieds, son épaule gauche est appuyée au cadre de l'image tandis que sa main droite est dans sa bouche (il semble se ronger les ongles), marquant son angoisse. Les lignes de l'affiche sont sinueuses, avec une fatrasie de motifs en arrière-plan et un dragon vert d'eau menaçant, comme la figuration d'une colère qu'il ne parvient pas à incarner et qui dès lors le domine, l'encadre et l'interdit. Lorenzo est liquide, il manque d'os.



Figure 47 : « Affiche de Sarah Bernhardt pour *Lorenzaccio* (1896) », Mucha, Théâtre de la Renaissance, Paris, Bibliothèque Nationale de France, départements Arts du spectacle.

Figure 48 : « Affiche de Sarah Bernhardt pour *Hamlet* (1899) », Mucha, Théâtre Sarah Bernhardt, Paris, Bibliothèque Nationale de France, départements Arts du spectacle.

À l'inverse, Hamlet se tient droit, les deux pieds plantés dans le sol, le visage de profil est décidé, les lignes de son manteau sont nettes, comme le sont celles de son épée et de sa dague, pointée vers le haut et l'extérieur juste à l'endroit du sexe. L'arrière-plan est nettement plus dégagé, et l'on repère dans sa partie supérieure, juste au niveau du buste et de la tête d'Hamlet et à côté de quelques lignes figurant une tour de château fort, un autre personnage masculin, de dos, en armure, la face tournée vers une pleine lune. Les attributs de genre sont posés dans ces affiches. Lorenzaccio est du côté du doute et de la suspension, il a du mal à tenir debout et donc à prendre position dans le monde, du côté du féminin ; Hamlet a affaire au spectre d'un

père qui porte le même nom que lui, Hamlet, il est du côté du masculin, de la fidélité du fils aîné au père et à la royauté. Il est empli d'une responsabilité politique.

Le personnage de Musset, souple et versatile, fluctuant, diffère, dans l'interprétation qu'en propose Sarah Bernhardt, de celui de Shakespeare. Fort et décidé, Hamlet semble empli d'une mission à même de lui procurer une forme de certitude. En situant Hamlet du côté du masculin et de la virilité, l'actrice s'émancipe de l'héritage du XIX^e siècle, qui, de Goethe à Coleridge, a vu en Hamlet un prince du romantisme, dont l'intelligence et la lucidité entravent la capacité à agir¹²⁷⁸. Si le contexte romantique dans lequel se situait l'actrice circonscrivait une féminisation d'Hamlet¹²⁷⁹, au contraire, l'actrice raisonne et rationalise le rôle, le portant irrésistiblement vers la modernité. Pour Sarah Bernhardt, Hamlet n'est pas « fou », l'actrice

le trouve le plus sensé, le plus rusé, mais le plus malheureux des hommes. Il se torture, il se trouve lâche, et cependant la crainte d'être le jouet de l'esprit de l'enfer le reprend sans cesse. Il discute avec lui-même, échafaude un projet qui mettra sa conscience en paix : il va faire lui-même le schéma d'une pièce représentant l'assassinat de son père tel qu'il fut raconté par l'ombre de celui-ci. Tout cela est d'un être très sensé, d'un penseur et non d'un fou¹²⁸⁰.

Un penseur pour qui l'action a retrouvé du sens. Mais la dimension active du rôle n'est pas nécessairement à situer du côté du masculin du rôle.

2. 3. 2. Un Hamlet gamin

Construire la masculinité du rôle d'Hamlet conduit Sarah Bernhardt à mobiliser un certain type d'énergie scénique, que l'actrice américaine Elizabeth Robbins qualifie de « childish ». Construire le genre du personnage est une manière pour l'actrice de renouer avec une joie enfantine liée au pur plaisir de jouer.

Elizabeth Robbins relève la manière dont, à l'âge de cinquante-cinq ans,

Madame Bernhardt s'approprie la masculinité de manière si intelligente que si l'on perd Hamlet de vue c'est pour admirer le *tour de force* de l'actrice. Cela n'est pas qu'elle nous peint un homme, mais elle nous donne plutôt à voir, avec une incroyable agilité, un garçon spirituel ; elle le fait avec impétuosité, une jeunesse, presque enfantine¹²⁸¹.

¹²⁷⁸ Gerda Taranow, « Préface », *The Bernhardt Hamlet. Culture and context*, New York, Peter Lang, 1996, p. xvii-xviii.

¹²⁷⁹ « [...] romanticism had discovered a feminine strain in Hamlet's character. » (*Ibid.*, p. 85.) Gerda Taranow cite en outre la parution en 1881 d'un ouvrage d'Edward P. Vining, *The Mystery of Hamlet : An Attempt to Solve an Old Problem*, Philadelphia, J. B. Lippincott and CO., qui conclut que dans la dernière version de la pièce de Shakespeare, Hamlet est devenu une femme – tandis que sa définition de la féminité est conforme à ce que l'on a vu, faiblesse, finesse, gentillesse, l'emploi de « moyens indirects » plutôt que « l'action franche et directe ». (Gerda Taranow, *op. cit.*, p. 86.)

¹²⁸⁰ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 136.

¹²⁸¹ Elizabeth Robbins, *North American Review*, 171, Décembre 1900, p. 908. « Madame Bernhardt's assumption of masculinity is so cleverly carried out that one loses sight of Hamlet in one's admiration for the *tour de force*

L'intérêt de la production du genre du personnage de Sarah Bernhardt se situe dans le fait que cette masculinité l'entraîne vers un certain corps, un certain état de jeu. Son interprétation déplace le regard sur le personnage : cela n'est pas un « homme » qui est joué, mais un « scampich schoolboy ». Construire la masculinité du personnage¹²⁸², c'est jouer au garçon, en tant qu'il se caractérise par sa grande vivacité d'esprit¹²⁸³.

Dans le court film de Clément Maurice intitulé *Le Duel d'Hamlet*, on voit, en dépit de la pellicule abîmée, la souplesse et l'adresse de l'actrice, son aisance à manier l'épée¹²⁸⁴, qui créditent effectivement son jeu d'une vivacité enfantine. Le mouvement de la dernière phrase de l'actrice anglaise qui cherche à qualifier la particularité de l'énergie de l'actrice en scène la fait dériver d'un « garçon » spirituel à une « jeunesse » et une « enfance », qui perdent leur qualificatif de genre pour désigner un état « transgenre », l'enfance, que Sarah Bernhardt représente. Ce que note Elizabeth Robins touche à l'originalité de l'art de Sarah Bernhardt :

Parmi les aptitudes les plus notables de sa performance, il y a sa maîtrise parfaite de l'équilibre, ce pouvoir qu'elle a de tenir debout et droite durant un temps infini avec parfaites aisance et grâce, sans jamais céder le terrain et sans non plus cesser un moment d'être en jeu [dramatic]. C'était lorsqu'elle se tenait ainsi, ses pieds fermement plantés dans le sol, faisant occasionnellement usage d'un geste économe et net, qu'elle était le plus proche, je dirais, de l'effet que l'artiste en elle voulait produire¹²⁸⁵.

Loin des gestes et attitudes féminines – exploitées on l'a vu pour construire le personnage de Lorenzaccio – desquelles Sarah Bernhardt est familière, c'est-à-dire, nous l'avons vu et en vertu de l'ensemble des représentations associées à ce genre, qui composent un corps souple, fluide et mobile, l'actrice change véritablement de corps scénique. Elle se redresse d'une part, et travaille sur une forme d'économie gestuelle d'autre part. Son *ethos* se caractérise par la retenue et l'observation propre à un jeune garçon moqueur et un brin arrogant. À la différence de la représentation de la virilité liddellienne, qui construit un corps en mouvement, en

of the actress. This is not to say that she gives us a man, but rather Sarah Bernhardt playing, with amazing skill, a spirited boy ; doing it with an impetuosity, a youthfulness, almost childish. » La conception de la spiritualité est à saisir dans un autre sens que celui que nous avons posé plus haut concernant l'interprétation de Lorenzaccio.

¹²⁸² Camille Khoury, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle ? », art. cité.

¹²⁸³ « En réalité, je ne préfère pas les rôles d'hommes, mais les cerveaux d'hommes, et parmi tous les caractères celui d'Hamlet m'a tentée entre tous parce qu'il est le plus original, le plus subtil, le plus torturé et cependant le plus simple pour l'unité de son rêve. » (Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 138.) Elizabeth Robins parle de « precocious young gentleman », in *North American Review*, art. cité. Nous soulignons.

¹²⁸⁴ Nous revenons sur ce point dans le chapitre 5. Rappelons ici que l'actrice a suivi des cours d'escrime lors de sa formation au Conservatoire, qu'il est donc attendu qu'une actrice puisse manier une épée.

¹²⁸⁵ « Among the most notable of these is her wonderful mastery of sheer poise, that power she has of standing stock still for an indefinite length of time with perfect ease and grace, never shifting from her ground, and equally never ceasing for a moment to be dramatic. It was when she stood so, her feet firmly planted, making only occasional use of sparing, clean-cut gesture, that she came nearest, I should say, to the effect that the artist in her wanted to produce. » (Elizabeth Robins, *North American Review*, art. cité.)

démonstration et en dépense, qui a besoin de se manifester pour être, nous avons accès à un corps « vertical », qui sied à l'âge et au rang du prince de Danemark.

Verticalité qui put être interprétée par certains critiques dans le sens d'une « distinction », comme la marque de la féminité du personnage, comme en témoigne ce commentaire de XY qui parle de son Hamlet très « grande dame ». Entre souplesse et agilité qui qualifient la jeunesse d'Hamlet mais intéressent aussi les rôles féminins de l'actrice, et verticalité affectée à son rang royal ainsi qu'à une forme de distance associée à l'intelligence du rôle, donc au masculin, l'interprétation d'Hamlet de Sarah Bernhardt s'émancipe de la tradition romantique attachée au rôle.

2. 3. 3. Vers l'enfance du théâtre

Interpréter Hamlet, à la fin du XIX^e siècle, c'est s'inscrire dans une tradition d'interprétation romantique qui fait d'Hamlet un homme à âme de femme¹²⁸⁶, voire une femme masquée¹²⁸⁷. La difficulté critique à recevoir l'*Hamlet* de Sarah Bernhardt est relative au fait qu'en déplaçant l'enjeu de la construction du rôle du genre à l'âge et à la place dans la filiation, l'actrice fait parvenir ce qui est considéré comme relevant du féminin à l'universel.

La tradition critique, depuis Goethe et jusqu'à Coleridge, relève chez Hamlet des caractéristiques considérées comme essentiellement féminines. De part et d'autre de la Manche on déplore généralement le choix de Sarah Bernhardt de s'éloigner de la lecture romantique d'Hamlet au regard du flou que cela suscite quant à la distinction établie des parts féminines et masculines du rôle, qui repose sur une dualité entre l'esprit et le corps. Dans *L'Éclair*, Émile Bergerat se réfère à Goethe pour condamner le travestissement d'Hamlet, car cela prive le public de jouir de l'écart entre « un corps masculin et une âme féminine¹²⁸⁸ », refusant toute androgynie du personnage qu'il renomme « Hamlette ». Cette tonalité interprétative est récurrente. Max Beerbohm, le critique dramatique du *Saturday Review*, intitule son article « Hamlet : Princesse du Danemark¹²⁸⁹ ». S'il trouve dans Hamlet de nombreux traits féminins, comme la « gentillesse et la difficulté à agir¹²⁹⁰ », il réproouve

¹²⁸⁶ « Hamlet become attractive to French actresses in the nineteenth century not simply because the *travesty* orientation of the theatre provided a natural background for their performing the role, but also because romanticism had discovered a feminine strain in Hamlet's character. » (Gerda Taranow, *The Bernhardt Hamlet*, *op. cit.*, p. 85.)

¹²⁸⁷ « [...] a substantial number of critics went so far as to believe he [Hamlet] possessed the soul of a woman. » (*Ibid.*)

¹²⁸⁸ Émile Bergerat, « Opinions : Hamlette. – Henri Becque », *L'Éclair*, 15 mai 1899, p. 1.

¹²⁸⁹ Max Beerbohm, « Hamlet, Princess of Denmark », 17 June 1899, repris in Rupert Hart-Davis, *Around Theatres*, London, 1953, p. 36-37.

¹²⁹⁰ « [...] gentleness and lack of executive ability ». (*Ibid.*)

l'interprétation de Bernhardt parce qu'elle n'a pas de « constitution masculine¹²⁹¹ », et qualifie son interprétation d'« aberration ». A. B. Walkley quant à lui ignore la tradition d'interprétation féminine d'Hamlet dans son pays et écarte celui de Bernhardt comme une « curiosité¹²⁹² », maintenant qu'Hamlet possède des attributs qu'il nomme féminins comme « la fragilité et la versatilité d'une femme¹²⁹³ ». Sarah Bernhardt contrarie l'interprétation romantique dans la mesure où elle donne à voir une femme dans un rôle d'homme, qui a des qualités masculines. S'inscrivant dans la dualité et la complémentarité sexuelle propre à la Belle Époque qui distingue l'esprit et le corps de la même manière que le masculin et le féminin, elle introduit un chiasme difficilement acceptable.

En effet, l'actrice semble écarter d'elle le souci de la vraisemblance qui vise, outre les rôles de travestis prédéterminés, à associer le genre du rôle à celui de son interprète.

Interpréter un homme pour une actrice est certainement un formidable handicap du point de vue de l'illusion scénique. S'il y a matière à débattre quant à la manière dont l'actrice simule les passions, les opinions convergent quant à son succès à prétendre jouer un homme. Si parfaite est sa composition (et tout bien considéré je ne crois pas que cela a pu être mieux fait), à aucun moment le spectateur n'est pleinement et calmement conscient que le héros est une femme masquée, ou alors il est forcé de le réaliser lorsqu'elle fait une action « masculine »¹²⁹⁴.

La féminité de l'actrice, c'est-à-dire son corps de femme, s'impose à la réception. Il fait barrage à l'illusion scénique, qui repose sur une identité entre le genre du rôle et celui de l'actrice. Ce faisant, Sarah Bernhardt renverse et déplace les qualités féminines et masculines : Hamlet n'est plus une âme féminine dans un corps d'homme, mais un corps de femme à l'âme d'enfant. Le masculin, du côté de la performance – « ou alors est forcé de le réaliser lorsqu'elle fait une action “masculine” » –, laisse place au féminin assimilé à l'énergie scénique, plastique et agile. L'actrice est bel et bien une femme qui joue à l'homme en tant précisément qu'Hamlet ne l'est pas encore – il est un homme en devenir, en transition. Elle renouvelle ce faisant l'approche du rôle¹²⁹⁵ et brasse les catégories de genre pour faire du féminin l'endroit de l'enfance, de la renaissance, partant de la puissance. Cela n'est plus le féminin qu'il est donc question de « performer » mais plutôt le masculin, du côté de

¹²⁹¹ « [...] consistently manly ». (*Ibid.*)

¹²⁹² Gerda Taranow, *The Bernhardt Hamlet*, *op. cit.*, p. 85.

¹²⁹³ « [...] the fragility and mobility of a woman ». (*Ibid.*, p. 86)

¹²⁹⁴ « For a woman to play at being a man is, surely, a tremendous handicap in the attempt to produce a stage illusion. There may be room for difference of opinion about her success in simulating the passions, but there is no real difference of opinion about her successes in pretending that she is a man. However well she does it (and I do not believe it could be better done than in the instance under consideration), there is no moment in the drama when the spectator is not fully and calmly conscious that the hero is a woman masquerading, or is jarred into sharp realization of the fact by her doing something that is very like a man. » (Elizabeth Robins, *North American Review*, art. cité.)

¹²⁹⁵ Ce que nous verrons dans le chapitre 4.

l'extériorité, de la parade politique et sexuelle. Ce déplacement du regard de la performance du féminin vers le masculin permet de comprendre que si « *All the world's a stage*¹²⁹⁶ », c'est dans la mesure où il est un lieu de pouvoir qui demande aux personnes de se conformer à un rang, et à un sexe. Si l'art du théâtre « semble plutôt un art féminin¹²⁹⁷ » à Sarah Bernhardt, c'est dans la mesure où il requiert d'être pleinement conscient de ces jeux-là, pour les donner à voir.

La lecture d'Hamlet, à la fin du XIX^e siècle, est héritière du romantisme qui en fait un personnage à l'âme féminine. L'actrice incarne les qualités associées au féminin – la souplesse, l'agilité – tandis qu'elle performe celles qui sont associées au masculin – le rang royal, l'intelligence. Les premières permettent de construire l'enfance du rôle, tandis que les secondes le situent dans un contexte. Ce faisant l'actrice fait parvenir le féminin au rang de l'universel – un état partagé par l'ensemble de l'humanité – et situe le masculin du côté de la contingence d'une situation mondaine. Le féminin, incarné, fait apparaître le masculin comme une forme d'ivresse, un jeu de langages. À la Belle Époque, il se pose face au masculin, autre, ni plus ni moins. Il s'affirme comme corps. Ses attributs, mimétisme et semblance, font signe vers cette eau féminine, comme un océan sur lequel vogueraient les bateaux et autres constructions humaines. Hors du langage, ce « hors » ou ces vagues¹²⁹⁸ sont ce qui porte vers lui, pousse à (re)formuler, porte vers l'autre, autrement dit.

Et Dame Raison s'adressa alors à Christine.

Nous avons pris ton désarroi en pitié, et voulons te retirer de cette ignorance ; elle t'aveugle à tel point que tu rejettes ce que tu sais en toute certitude pour te rallier à une opinion que tu ne crois, que tu ne connais et ne fondes que sur l'accumulation des préjugés d'autrui. Tu ressembles à ce sot dont l'histoire est bien connue, qui,

¹²⁹⁶ « *All the world's a stage, and all the men and women merely players : they have their exits and their entrances ; and one man in his time plays many parts.* » (William Shakespeare, *As you like it*, acte II, scène 7, vers 138.)

¹²⁹⁷ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 145.

¹²⁹⁸ Sur la métaphore des vagues pour faire référence aux différents mouvements féministes, voir **Bibia** Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires*, n°2, 2017-2018, consulté le 06 février 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3787>.

s'étant endormi au moulin, fut affublé de vêtements de femme et qui, au réveil, ajouta foi aux mensonges de ceux qui se moquaient de lui en affirmant qu'il s'était transformé en femme, plutôt que de s'en référer à sa propre expérience. [...] Je te recommande donc de tourner à ton avantage leurs écrits là où ils blâment les femmes, et de les prendre ainsi, quelles que fussent leurs intentions¹²⁹⁹.

L'émancipation de l'actrice nécessite la (re)connaissance d'une féminité. C'est de là que s'énonce sa créativité et sa spécificité. Christine nous montre la puissance de croyance du vêtement, de l'apparaître féminin – ou de ce désir de féminin, aussi bien. Nous avons vu, tout au long de ce chapitre, comment les représentations du féminin ont pu être exploitées par les actrices pour énoncer certains rapports au monde, dévalorisés parce que traditionnellement associés au féminin, et comment elles ont fait des représentations de genre l'opportunité d'un jeu. Du féminin liquide, hors du langage, à certaines caractéristiques physiologiques, et énergétiques, on voit bien qu'il s'agit là de représentations qui n'ont de sens qu'à être inscrites dans une dramaturgie qui les problématise, et ont pour fonction de mettre en jeu le corps dans sa relation à l'autre, au présent. Ainsi le « corps des femmes » dans l'art n'existe-t-il pas hors des représentations que l'on souhaite en donner. Il est représentations.

Émancipées de l'injonction à la féminité entendue comme ensemble de stéréotypes, les actrices s'émancipent de l'image de leur corps : celle-ci est l'affaire du public. Or pour ce faire, c'est-à-dire pour trouver la fille (qui meut le gamin) sous les femmes, il a fallu engager son corps dans la bataille, dans le travail de scène et de répétition. C'est à partir de là que l'actrice crée son rôle. Quel peut être le sol sur lequel s'appuyer pour trouver ces gestes et attitudes nouvelles, à quel aiguillon se fier si l'on n'a plus d'image pour indiquer le chemin, pour vérifier que ce qui est fait est le bon geste ? Faire fi de son corps sexué n'est pas aisé, car départi des représentations, il y a bien à sentir et à vivre quelque chose sur quoi s'appuyer. Le corps des femmes est à récupérer. Cela est complexe et nous entraîne dans les profondeurs du corps vécu, et de l'invention d'un imaginaire émancipé. L'art, et ici l'art du jeu, est essentiellement une mise en relation avec quelque chose de l'ordre de l'instinct, de la sensation, bref de ce qui relève de l'« infini [qui] déborde la pensée qui le pense¹³⁰⁰ ». Infini qui peine à être ressaisi hors des représentations qui le modulent et le modèlent préalablement. L'émancipation des actrices de ce qui relève de l'infini en elles, autrement dit de ce qui leur échappe, est aussi bien ce à quoi elles ont affaire dans leur art, qui est recherche du pur présent, des pures présences et puissances des émotions. Solliciter son corps, c'est solliciter une profondeur infinie, c'est avoir affaire à l'histoire collective et intime, n'en avoir pas

¹²⁹⁹ Christine de Pizan, *La Cité des dames* [1404], texte traduit et présenté par Thérèse Moreau et Éric Hicks, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 2000, p. 38-39.

¹³⁰⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, exergue de Timothy Morton, *La Pensée écologique*, op. cit.

terminé avec les représentations genrées, voir tourbillonner les représentations, en même temps qu'apercevoir la possibilité de l'altérité, aussi bien du sentiment de vide au dessus duquel, avec lequel il faut composer pour créer, ce qui est la condition de la joie – essentielle à l'art du jeu.

Chapitre 4. Gestes émancipés

Le terme de « geste » comprend plusieurs dimensions. Nous l'avons employé jusqu'ici pour évoquer ensemble la démarche de l'actrice et ses œuvres. Entendu en ce sens, le geste se rapproche du « style », ou de l'« esthétique », c'est ce qui caractérise les productions de l'actrice et les rend chacune reconnaissable entre toutes. Le geste est d'une certaine façon ce dont nous sommes *a priori* parties pour considérer ces actrices comme émancipées. Elles nous sont apparues, via leur geste, c'est-à-dire comme trace laissée dans l'histoire, comme émancipées. De l'intérieur, s'émanciper *est* un geste : en tant qu'acte performatif et processuel, l'émancipation est consubstantielle à une pensée du geste, à saisir comme effectuation mais aussi comme intention. Le geste émancipé commence avec le désir d'agir en son nom, il est en ce sens une énergie¹³⁰¹, aux intensités et modalités variables en fonction des œuvres et des contextes historiques. Pour Marcel Jousse, le geste ne subit pas de variation d'échelle, c'est, selon lui « l'énergie vivante qui propulse cet ensemble global qu'est l'Anthropos [...] Nous ne disons pas que l'homme n'est fait que de gestes, mais il n'a, comme mécanismes sous-jacents, que des gestes. Même sa vie intérieure est sous-tendue par des complexus moteurs¹³⁰² ». Si le geste fait essentiellement signe vers le corps, selon qu'il est employé au féminin ou au masculin, il subit une légère variation dans son sens et permet de le considérer plus largement, c'est-à-dire aussi comme intentionnalité. Un geste a une raison d'être. Au masculin, le geste provient du latin *gestus* qui désigne une « attitude, un mouvement du corps ». Il renvoie vers le physique. Employé au féminin, « la geste » est, vers 1100, une

¹³⁰¹ L'énergie est un concept philosophique développé en particulier par Henri Bergson : « Pour percer le mystère des profondeurs, il faut parfois viser les cimes. Le feu qui est au centre de la terre n'apparaît qu'au sommet des volcans. » Ce feu, qui crépite au tréfonds de la terre et exulte au ciel, est la manifestation de ce que Bergson nomme « l'énergie spirituelle » [...] L'énergie est l'essence du vivant. Les plantes l'empruntent au soleil pour croître et la transmettent à ceux qu'elles nourrissent. Pour les Orientaux, elle pourrait se ressentir dans la Kundalini et le mouvement de rotation des *chakras*, dans des expériences méditatives puissantes, où il s'agit d'ailleurs souvent de s'enraciner profondément dans l'énergie de la terre pour trouver ensuite un accès à une ouverture spirituelle dans le ciel. Chez l'être humain, elle trouve son apogée dans la conscience, cette ouverture à autrui, cette recherche spirituelle qui désigne d'abord l'être comme un point dans l'univers, lui donne l'humilité comme sens de l'infini, lui fait rechercher la paix en lui et pour autrui, l'ouvre à la créativité et à la sagesse. » (Ariane Bilheran, « Préface », Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle* [1919], Paris, Payot, coll. « Petite Biblio Payot Classiques », 2012, p. 7-9 ; l'auteur cite Henri Bergson, « La conscience et la vie » [1911], *ibid.*, p. 31.) On peut en outre noter que le titre du *Dictionnaire d'Anthropologie théâtrale* d'Eugenio Barba et Nicola Savarese s'intitule *L'Énergie qui danse, op. cit.*

¹³⁰² Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 50.

« histoire rapportée par écrit des hauts faits d'un peuple ou d'une famille¹³⁰³ » : c'est une histoire, et l'histoire d'un clan¹³⁰⁴, contée dans l'ordre des faits. Si le masculin renvoie vers l'infinitésimal du geste, le féminin l'enveloppe d'une narration. « Ainsi, loin de considérer la seule biomécanique propre au mouvement, ou une vision anatomique fragmentaire du corps, la notion de geste inclut un ensemble de facteurs beaucoup plus vaste¹³⁰⁵ ». Opposer le corps et les mœurs n'a pas de sens pour cerner le geste, autant de plis genrés qui nous constituent au plus profond de notre être et qu'il nous faudra donc déplier. Les ordres du fictif et du réel sont profondément bouleversés par la question du geste. Du micro-geste d'un tissu cellulaire¹³⁰⁶, du positionnement de la langue dans la bouche avant de dire un texte, à la geste de l'actrice, c'est de l'intrication de ces deux aspects dont il va être question dans les termes de l'émancipation.

Nous sommes tous et toutes faits de gestes. Ces gestes nous situent socialement, psychiquement, sexuellement¹³⁰⁷, ils nous fabriquent un corps¹³⁰⁸. Ainsi joindre l'émancipation et le geste requiert de penser le corps comme ensemble complexe, « essentiellement relationnel, sous sa forme à la fois psychobiologique et existentielle¹³⁰⁹ » : corps vécu, tissage de mémoire intime, collective, héritier de codes sociaux et artistiques, et tendu vers une action. Nous tenterons de montrer qu'un geste artistique peut être émancipé non seulement d'un point de vue formel – faisant référence à l'histoire des formes – mais aussi, et peut-être surtout, qu'il a à s'émanciper d'une « structure¹³¹⁰ » d'action particulièrement contraignante et limitante dès lors que l'on considère le corps sexué des actrices¹³¹¹. L'analyse est ainsi

¹³⁰³ « Geste », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne.

¹³⁰⁴ On parle à ce titre de « chansons de geste », au Moyen-Âge, pour évoquer les chansons qui narrent les exploits d'une personne ou d'un personnage, en vue d'en diffuser la *fame*, la réputation. Cette geste-là est issue du latin *gesta*, pluriel neutre du participié passé de *genere*, « accomplir, exécuter, faire », il fait signe vers l'action, le mouvement.

¹³⁰⁵ Laetitia Doat, Marie Glon, Isabelle Launay, « Introduction », Marie Glon et Isabelle Launay (dir.) *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 16.

¹³⁰⁶ « La danse – et je comprends ici aussi les styles les plus codifiés – développe les capacités d'adaptation et d'invention, joue sur les variations et l'expérimentation : mobiliser certains muscles inexplorés, expérimenter vitesses et qualités de mouvements, différents tonus musculaires, moduler les qualités de mouvements et donc de ressentis. » (Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, l'Attribut, 2016, p. 97-98.)

¹³⁰⁷ « La motricité résulte des constructions sociales, et réciproquement elle est un facteur essentiel de ces constructions. Nos mouvements sont genrés, nos mouvements inscrivent aussi le genre dans les corps [...] mais au-delà du corps, le geste fabrique l'"identité", la perception de soi, par soi-même et par les autres. » (*Ibid.*, p. 91.)

¹³⁰⁸ « C'est le geste qui fabrique le corps à chaque instant. » (Hubert Godard, « Le geste manquant », *Revue internationale de psychanalyse*, n°5, Toulouse, Érès, 1994, p. 73 ; cité par Hélène Marquié, *ibid.*)

¹³⁰⁹ Michel Bernard, « Introduction », *Le Corps*, Paris, Seuil, p. 14.

¹³¹⁰ Susan Higgins, « Movement as an emergent form : its structural limits », in *Human Movement Science*, vol. 4, 1985, p. 119-148 ; cité par Blandine Bril, « Techniques du corps. Des gestes de maternage aux techniques quotidiennes », in *Le Corps en jeu, op. cit.*, p. 79.

¹³¹¹ Nous faisons là référence à l'article d'Iris Marion Young « Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality » (*Human Studies* 3, n° 2, 1980 ; p. 137-156.

toujours redoublée, complexifiée par les enjeux de genre qui, s'ils spécifient des modes d'être au monde, permettent aussi d'accéder à de nouveaux champs de la représentation (de nouveaux sujets, des manières originales de les traiter, en relation avec ce dont il est question). Le geste au masculin a besoin que la geste au féminin soit émancipée pour l'être aussi : le fond implique la forme, et, à considérer l'acte de création en tant que tel, la forme joue aussi sur l'établissement du fond, sur son dégagement. Est-il possible de changer de corps ?

Nous circonscrivons les conditions d'énonciation des gestes des actrices afin de comprendre par rapport à quoi elles ont à se positionner, et de voir en quoi elles entrent en rupture avec les gestes de leur époque. Un geste émancipé s'élabore sur une faille. Entre les héritages formels transmis dans les écoles et à l'occasion de la création *in medias res*, et les histoires personnelles des actrices qui les situent sexuellement dans différents contextes, le geste tisse quelque chose comme une expérience du réel relationnel. Comment la subjectivité d'une actrice s'élabore et s'inscrit-elle dans des gestes qui offrent de nouvelles lectures des œuvres, inventent de nouvelles relations à l'autre ? Que veut dire « inventer des formes nouvelles » ? Comment un geste peut-il « rester émancipé », c'est-à-dire comment s'inscrit-il dans une forme complexe faite de synthèses et de tensions, veille à ne pas se reproduire et à rester vibrant, pour ainsi dire ?

La démarche, là encore, est transdisciplinaire et transhistorique. Elle vise à entrer dans un processus, à mettre en évidence certains points, des dynamiques à l'œuvre. De la philosophie notamment deleuzienne qui extrait des concepts de gestes artistiques, aux études en danse, à la pensée de l'art du jeu comme art du geste¹³¹² qui se développe tout particulièrement à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle¹³¹³, et à l'art de l'interprétation, nous tenterons d'entrer dans les linéaments et les strates d'intentionnalité et instances d'énonciation qui jouent dans le geste émancipé. À épilucher ainsi les couches interprétatives, le prisme de l'émancipation nous

<http://www.jstor.org/stable/20008753>) qui montre, sur la base d'une étude statistique, comment les petites filles et les petits garçons n'engagent fondamentalement pas leur corps de la même façon dans l'espace, c'est-à-dire n'envisagent pas le monde ni ne s'y envisagent de la même manière. Nous y revenons dans le corps du texte. Cette analyse est reprise par Hélène Marquié, dans *Non, la danse n'est pas un truc de filles* : « La façon d'aborder l'espace est un marqueur fondamental du genre, davantage que la force physique. » (*Op. cit.*, p. 92.)

¹³¹² « À partir du milieu du milieu du XIX^e siècle, certains professeurs de déclamation insistèrent de plus en plus sur la gestuelle et les mouvements du corps en général, et l'"expression" devint le terme à la mode pour désigner un travail qui englobait la culture physique, la pantomime, l'art dramatique, la communication interpersonnelle et l'art oratoire. » Nancy Lee Ruyter, « Préface », Ted Shawn, *Chaque petit mouvement*, *op. cit.*, p. 13. Selon Annie Suquet, « la question du geste, et, plus largement, du mouvement constituera l'un des champs d'exploration les plus importants et les plus originaux du delstardisme » (cf. « Préface », *ibid.*, p. 25.)

¹³¹³ Pour Olivier Goetz, « le souci du geste est [...] ce qui caractérise essentiellement la Belle Époque ». (« Introduction », *Le Geste Belle Époque*, *op. cit.*, p. 7.) C'est de fait à cette période que se développent des gestes artistiques scéniques particuliers avec la conscientisation et l'affirmation du rôle du metteur en scène, que l'on pense à André Antoine, Jacques Copeau, Constantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, etc. Voir Bari, Edizioni di Pagina, 2010.

permet de concevoir le geste dans le cadre d'une corporéité étendue à un espace-temps constitué d'intensités variables, déplaçant les catégories de pensée telles que sujet/objet, intérieur/extérieur, corps/intentionnalité. Le geste émancipé fait signe vers d'autres langages pour le saisir, qui la physique quantique, qui la musique, puisqu'il tend *in fine* à se fondre dans une rythmicité d'ensemble constituée par la matrice tissulaire, ou vibratoire, du spectacle et du monde sensible. Espace en train de s'ouvrir au moment même où il se déploie dans le temps, le geste émancipé cherche à se fondre dans le présent, à « mieux épouser le monde¹³¹⁴ ».

I. Situer son geste

Les femmes se rapportent d'abord à leur corps sur le mode de l'apparaître, de l'image¹³¹⁵. Leurs corps leur est d'abord « autre¹³¹⁶ ». Situer le geste du point de vue du genre c'est prendre en charge une historicité particulière aux corps sexués et observer comment les actrices tirent profit de ce qui est minoré dans l'histoire du « deuxième sexe ». Faire un geste en scène, c'est inventer un corps dans le jeu entre le corps vécu de l'actrice et le désir du geste qui s'incarne à travers l'histoire de l'art et le geste lui-même comme « faire ». Il importe ainsi de se pencher dans un premier temps sur la manière dont les actrices ont fait de l'histoire de leur corps sexué et des systèmes référentiels afférant un levier opérant dans les fictions, à même de configurer un autre regard sur les œuvres et sur le geste lui-même comme acte de création. Le féminin, amalgame de féminité associée à la séduction et de maternel, est une configuration masculine dont il faut se déprendre pour trouver un geste « propre », vers un au-delà du genre c'est-à-dire vers la perception et l'imagination du corps en scène. Dans un second temps nous verrons en effet comment le corps, considéré comme autre du point de vue de l'histoire, est réellement autre dans le geste, partenaire de création. La place de l'autre dans le geste confronte ce dernier à la matière d'où il s'émancipe des projections et accède à la poéticité du monde. C'est de là que s'inventent de nouvelles images du corps en jeu. Nous verrons alors qu'adopter un point de vue sur l'émancipation des actrices dans leur geste est en fait adopter un point de vue sur le désir d'art lui-même.

¹³¹⁴ Michel Bernard, « Introduction », *Le corps, op. cit.*, p. 7.

¹³¹⁵ Nous renvoyons à la citation de John Berger, au début du chapitre 2.

¹³¹⁶ Voir chapitre 1.

1. S'émanciper : faire place à la première personne

Une première évidence : s'émanciper c'est parvenir à parler de soi parmi les discours tenus par les formes, où les personnages se meuvent par convention¹³¹⁷. Inter-prêter, c'est faire exister ce qu'il y a entre le réel (la vie et la situation de l'actrice dans une époque précise) et la fiction (qu'elle a ici choisie ou dont elle est l'autrice). Cela n'est pas prêter à son personnage ses propres sentiments – rapport de domination vis-à-vis de la fiction à interpréter sur le mode de « je vois bien de quoi il s'agit, je l'ai vécu, il n'y a plus qu'à transposer » – ni se soumettre à une toute-puissance du personnage considéré comme inatteignable et refuser d'établir tout lien entre ce demi-dieu et soi. C'est, précisément, entre les deux que se joue le geste émancipé de l'actrice, dans un rapport d'emprunt à la tradition et de mise en lien avec sa propre histoire, laquelle est partie prenante du monde contemporain. Si le geste de Sappho ne cesse de revenir, rendant caduque toute périodisation chronologique, c'est sans doute parce qu'il a encore quelque chose à nous dire sur la nature du désir qui, depuis plus de deux mille ans, semble toujours valable. Si le genre des actrices se heurte à la considération objective de leur geste, c'est sans doute parce que ce qui s'y énonce est transgressif par rapport au pouvoir en place. Mais, comme nous le verrons, si le féminin assume ce caractère essentiellement transgressif, c'est parce qu'il y a été assigné. De l'assignation à la transgression associée au féminin à la possibilité de devenir soi dans le geste (par delà les genres, donc) : voilà le problème.

1. 1. Le geste du *melos*

Le geste de Sappho s'inscrit dans la grande tradition mélique, particulièrement à même de restituer les expériences et les attermoissements du désir. Chorège, elle doit former des jeunes filles à la maturité affective et civique. Son geste est toujours double : en négoce avec les références mythologiques et ses contemporains, et pragmatique à vocation pédagogique et rituelle. Entre ces deux dimensions, elle fait entendre une voix singulière des plus étonnantes, lorsque l'on pense qu'elle demande à des jeunes filles de chanter les attermoissements d'une femme plus âgée.

Dans le fragment 58b de l'édition établie par Voigt, le *je* poétique décrit les marques du passage du temps sur son corps, motifs de plainte, de soupirs, et mentionne un épisode mythologique précis, celui de l'enlèvement de Tithônos par Eos aux bras de rose :

...] les beaux dons (des Muses) à la ceinture de violette, jeunes

¹³¹⁷ Nous renvoyons au chapitre 2.

filles,
...] la lyre sonore, qui aime le chant.
...] la peau qui était autrefois (délicate), la vieillesse désormais
...] noire, la chevelure est devenue (blanche),
mon cœur s'est alourdi, mes genoux ne me portent plus,
qui autrefois m'entraînaient dans la danse légère,
comme dans la ronde des biches
(?) souvent je soupire. Mais que puis-je faire ?
À l'être humain il n'est pas possible d'échapper à la vieillesse.
On rapportait en effet à propos de Tithônos qu'un jour
Aurore aux bras de rose, saisie par le désir, monta (sur la coupe du soleil ?)
pour emmener aux confins de la terre le beau jeune homme.
Mais avec le temps l'âge qui blanchit le gagna,
lui qui avait une épouse immortelle.
...] il estime
...] puisse-t-il accorder.
Moi, j'aime le raffinement luxuriant (de la jeunesse)...] ceci, et à moi
le désir du soleil m'a donné en partage l'éclat et la beauté¹³¹⁸.

Étrange que ce *je* à l'énonciation, dont l'âge ne correspond pas à celui des jeunes filles qui le reprennent en chœur... Le poème énumère en effet les marques de la vieillesse sur son corps et à l'intérieur de lui, les rides, les cheveux blancs, les genoux faibles. Le sujet même du poème est une reprise du récit d'Aphrodite dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* dans lequel Aurore oublie de demander à Zeus la perpétuelle jeunesse pour accompagner l'immortalité de son amant. Tithônos poursuit ainsi, chez Homère, la longue suite de ses jours dans une plainte infinie¹³¹⁹. Or Sappho, en centrant son discours sur le transfert du jeune homme de l'autre côté de la terre, par des moyens que le texte fragmentaire ne permet pas d'identifier (« (sur la coupe du soleil ?) »), invente¹³²⁰. Le motif du transfert est absent chez Homère, d'où est absent également celui du désir érotique comme puissance agissante dans l'enlèvement de Tithônos par Aurore. Le poème homérique relate la triste « fin » (si l'on peut dire) d'un amour entre une déesse étourdie et un mortel malchanceux, le poème sapphique utilise cet épisode mythologique pour célébrer la puissance du désir comme indépendante de l'âge. Du point de

¹³¹⁸ Sappho, fragment 58b Voigt, traduction de Claude Calame, in « La poésie de Sappho aux prises avec le genre », art. cité, p. 12.

¹³¹⁹ « [U]ne voix coule, inentendue » (Homère, *Hymnes homériques. À Aphrodite*, traduction de Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1893, p. 418.)

¹³²⁰ Nous nous référons ici à l'article de Claude Calame, « La poésie de Sappho aux prises avec le genre », art. cité.

vue diégétique, on peut ainsi mieux comprendre pourquoi il n'est pas problématique que des jeunes filles prennent en charge ce récit, et quel enseignement il peut en être tiré. Du point de vue rituel et performatif, il s'agit aussi de préparer les jeunes filles à cette expérience de l'âge – combien d'entre elles auront à épouser des hommes âgés, qui vieilliront donc vite à leurs yeux ?

Quant à la fable, si les prémisses du mythe ne changent pas, c'est le lieu du regard qui a changé : il ne s'agit pas de porter son attention sur la vieillesse de Tithônos mais sur le mouvement d'Aurore suscité par son amour. À cet égard, Tithônos est un épiphénomène, il est le prétexte au déploiement du mouvement du désir. Ce changement de perspective est encouragé par la forme mélique qui a à manifester un changement d'état, mais il appartient à la poétesse d'inventer le motif de la motivation érotique et de faire sa place au désir comme mouvement¹³²¹, plutôt que sur la subjectivité désirante. Cette invention mythologique est enchâssée, conformément à la structure du *melos*, dans une évocation, en ouverture, à de jeunes filles « à la ceinture de violette », et à la fin par « le désir du soleil ». C'est dire que le temps n'a pas de prise sur le désir, aussi bien sur les choses du monde : « la ceinture de violette », le soleil, élément rituel et astre solaire reviennent cycliquement. Du *je* âgé qui s'adresse aux jeunes filles sur le mode de la plainte, au « raffinement luxuriant (de la jeunesse) », ce sont quelques stations énonciatives dans le cadre beaucoup plus vaste non seulement d'une culture ritualisée mais aussi d'un monde marqué par sa propre rythmicité, du minuscule – les violettes – au majuscule – le soleil. Les femmes jeunes et vieilles partagent les mêmes modalités désirantes dans le cadre de la structure archaïque et patriarcale de Mytilène.

Ainsi, c'est le regard porté sur le monde comme naissance et éclosion qui compte et forme le désir, émancipé des êtres en lesquels il pourra (ou pas, dans le cas d'un mariage forcé) s'incarner. Ce regard est modelé par le *melos* et par la fable qu'y inscrit l'actrice, encourageant les jeunes filles à traverser la vie comme autant de formes, sans être attachées à autre chose qu'à la beauté du monde, seule à même de transcender les aléas de l'existence – « le désir du soleil m'a donné en partage l'éclat et la beauté ». Mais le poème ne fait pas l'économie de l'individualité, bien qu'il l'inscrive dans un ensemble socio-cosmique plus large. Il témoigne d'une souffrance, c'est-à-dire de la vérité de sentiments traversés par une subjectivité qui se regarde pour savoir où ça souffre. Il ne nie pas la réalité des sentiments

¹³²¹ Le mythe homérique précise que la déesse l'aime jusqu'à ce que « les premiers cheveux blancs se répandirent de (sic) sa belle tête, et que sa barbe fut blanche [...] elle le nourrit cependant, dans sa demeure, de froment et d'ambrosie, et elle lui donna de beaux vêtements. » (Homère, *Hymnes homériques*, *ibid.*)

humains, mais encourage à lever la tête vers le soleil – on retrouve la lumière, afin d'accéder à un regard émancipé de sa propre corporéité.

Sappho parle d'elle au présent dans une forme qui permet de façonner une image du mouvement érotique décroché de tout rapport à l'âge, en lien nécessaire avec un désir de beauté. D'une énonciation dédoublée illustrée par les jeunes filles en fleur et la vieille femme explorée, on passe à un *je* rassemblé par ou dans le « désir du soleil », lequel « donn[e] en partage l'éclat et la beauté ». L'âge n'a pas de prise sur le désir, et le poème met en scène une boucle « auto performative » : c'est le *je* qui, activement, rejoint dans l'énonciation les jeunes filles et les englobe : « Moi, j'aime le raffinement luxuriant (de la jeunesse)... ». En parlant d'elle au présent, l'actrice prépare les jeunes filles à leur destin.

Le *je* s'inscrit là dans un enchâssement multiple, de la *persona loquens* qui renvoie à la position de l'actrice dans le poème, au passage par les figures du mythe jusqu'à la prise en charge du présent de l'énonciation rituelle et donc du nombre et de la jeunesse des co-énonciatrices du chant. Ces différents niveaux énonciatifs de la première personne instituent une profondeur temporelle, laquelle ceint une double altérité, celle de la vieillesse, celle du désir, et invente une image poétique dans le champ mythologique traditionnel. Parler de soi, pour Sappho, c'est parler pour d'autres, en vue de leur « entrée dans la vie » sociale et politique grecque archaïque où, femmes, elles n'ont pas la parole. Il s'agit alors d'inscrire une puissance poétique à même de conférer un orbe organique qui, si l'on peut dire, « soutient la vie » réelle, concrète, en configurant un horizon imaginaire émancipé de ces conditions matérielles où il n'est guère de sublimation possible. Un geste au *je* d'une exceptionnelle densité pratique, poétique et mythologique, émancipé de la tradition homérique, de l'assignation à l'identité, à la linéarité du temps, et situé dans un ensemble civilisationnel et « mondain » (propre au monde cyclique) plus large. Quelque clé peut-être quant à la puissance évocatrice et l'insistance de la voix de Sappho : il s'agit toujours de traverser le monde des hommes armées par la poésie.

Un geste émancipé se conçoit dans le jeu avec les différentes instances d'énonciation, qui met en relation de manière essentielle la fiction et le réel de l'exécution scénique. C'est en réponse à cette pragmatique de l'énonciation que le mythe – la narration, le « texte » (le terme est impropre pour parler de la poésie archaïque) et ses traditions d'interprétation – se reconfigure, dès lors qu'il prend en charge celles, en l'occurrence, à qui il s'adresse, et avec lesquelles il entre en empathie. Le fond mute en fonction du sens concret à donner à la représentation, et nouvellement dans chaque contexte.

1. 2. Aligner les sphères

À une époque où l'interprétation d'un rôle se transmet de génération en génération¹³²² en raison de codes bien précis, de l'extérieur donc – il s'agit de reproduire un geste à l'image de celui que faisait l'interprète¹³²³ – Sarah Bernhardt, initie certes un geste émancipé des codes dramaturgiques qui reposent sur le vraisemblable puisqu'elle rend sensible qu'à plus de cinquante-cinq ans, une actrice peut jouer deux jeunes hommes ; mais aussi, et c'est peut-être là une raison de son succès, parce qu'elle innove dans la manière de se rapporter au rôle. Ce dernier n'est plus un type dont il y aurait à transmettre un certain ensemble de signes, mais une subjectivité sentante et agissante dans un double contexte, fabulaire et spectaculaire, dont l'actrice à les partitions à charge. Sarah Bernhardt, qui n'appréciait pas particulièrement les auteurs nordiques – Ibsen, Strindberg, Maeterlinck entre autres – qui connaissaient un franc succès en France, capte pour autant l'esprit de ces pièces et leur attention portée aux *Intérieur[s]*, pour reprendre le titre d'une pièce de Maurice Maeterlinck. Du développement du naturalisme par André Antoine en France, Stanislavski en Russie, lequel élabore par ailleurs un système pédagogique, à la psychanalyse naissante, le regard de la Belle Époque se tourne vers ce qui meut le sujet en relation avec un contexte complexe : une histoire familiale traversée par les enjeux sociopolitiques sur plusieurs générations – *La Cerisaie*, d'Anton Tchekhov, en est un exemple paradigmatique. Le sujet (généralement masculin) est le fruit (souvent malheureux) de ces histoires petites et grandes. La famille devient une porte d'entrée privilégiée pour comprendre (prendre avec soi) les personnages. De repérer la manière dont chacun·e entre en conflit avec ses aînés et ses pairs permet d'inscrire chaque personnage dans le monde : leurs actions publiques apparaissent comme la prolongation de conflits intimes entretenant ainsi une solution de continuité « organique » entre les actions et les différentes sphères de leur effectuation. La grande mutation est celle de voir le personnage « du dedans » et non pas du dehors, et la fonction du geste change forcément dans cette perspective, émancipé de l'histoire des interprétations et des auras mythologique et historique du personnage. C'est depuis sa situation de femme coutumière des intérieurs que l'actrice lit ses

¹³²² Nous renvoyons là au chapitre 1.

¹³²³ On renvoie là à la tradition de reprise de rôle et au vertige qu'elle produit chez Sarah Bernhardt lorsqu'elle entre pour la première fois au Français : « Il ne me semblait pas entrer dans le cadre rayonnant d'artistes vivants qui, chaque soir, soulevaient les applaudissements de la salle par leurs rires ou leurs sanglots. Non. Je me trouvais dans le caveau des gloires mortes. Et il me sembla que la scène se remplissait des ombres illustres que venait de me nommer le régisseur. [...] Il fut assez content de ma façon de réciter. Il m'enseigna quelques traditions. Il me dit notamment ceci : "À cet endroit, Mlle Favart faisait un gros effet." » (Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, *op. cit.*, p. 121-122.)

rôles. La grille du genre permet de situer le personnage dans une filiation et des attachements réels et symboliques.

1. 2. 1. Situer symboliquement une filiation masculine

L'Art n'a pas d'âge, écrit Sarah Bernhardt, l'artiste n'en saurait avoir, et ce n'est pas par l'indolence ou la complaisance à soi-même ; c'est par la possession entière, par la maîtrise de sa personnalité, qu'il s'élèvera seulement à la gloire suprême des hommes dont la vie est toute création, tout labeur, et toute ardeur¹³²⁴.

L'actrice envisage les personnages à partir de leurs positions dans le monde. Les situer va lui permettre de les comprendre, c'est-à-dire de faire siens leurs problèmes, et de médiatiser ainsi ses gestes scéniques par une intention claire. Le geste d'analyse dramaturgique, pour employer une terminologie anachronique¹³²⁵ qui nomme pourtant ce que fait Sarah Bernhardt, permet à l'actrice de s'émanciper de la détermination que peut constituer l'âge d'un rôle.

L'actrice regarde en quoi ces mythes s'enracinent dans des contextes précis, à même de lui fournir des « clés » pour la compréhension du personnage.

Être naturel, explique-t-elle, c'est chasser les allures invariables qu'adoptent fréquemment les comédiens, [...] c'est exclure tout ce qui est rigide et permanent, pour se plier aux innombrables vicissitudes de l'existence ; c'est se pénétrer de la condition sociale de chaque personnage pour le remettre dans son *milieu* authentique¹³²⁶.

L'exigence d'entrer dans les replis d'une situation vécue – les « innombrables vicissitudes de l'existence » – est inscrite dans la prise en compte de la « condition sociale » du personnage, et l'actrice parle de « milieu », ce qui n'est pas sans faire penser aux développements naturalistes d'Émile Zola, proche de l'actrice¹³²⁷. Cette appréhension des personnages « par le milieu¹³²⁸ » ouvre une porte sur l'alignement des enjeux subjectifs et objectifs dans la pièce.

¹³²⁴ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 95.

¹³²⁵ On se réfère à la clarté de la définition d'Anne Ubersfeld qui la définit comme « l'étude de l'écriture et de la poétique de la représentation », in *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1996, p. 33.

¹³²⁶ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 98. Nous soulignons.

¹³²⁷ Dans *Le Roman expérimental*, Zola écrit : « Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société. » (Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1902, p. 8.) André Antoine reprend aussi à Zola cette notion de « milieu » : « Car c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages, et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu. » (André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », in Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, *op. cit.*, p. 113.)

¹³²⁸ Cette expression fait référence à Gilles Deleuze : « Les choses ne commencent à vivre qu'au milieu. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 69.)

Sarah Bernhardt parle de deux « cerveaux *hantés* par le doute et la désespérance¹³²⁹ ». Impossible de ne pas penser à l'actrice elle-même se mettant en scène dans des cercueils, et sculptant des cendriers empreints d'un imaginaire décadent¹³³⁰. Cette lecture des rôles de l'actrice est une lecture de la pièce : le doute et la désespérance hantent les personnages car ces affects s'appliquent aux relations qu'ils tissent. Personnages éponymes (comme l'est *Œdipe-roi*¹³³¹, d'ailleurs), ils se sentent « prisonniers¹³³² » car l'un et l'autre se sont crus « dépositaires de l'absolu¹³³³ » ; Lorenzaccio dans son enfance, « le cœur et les mains tranquilles ; [s]on nom l'appelait au trône¹³³⁴ », Hamlet dans son désir de rétablir la dynastie en vertu de la loi aristocratique selon laquelle c'est l' « État tout entier qui souffre quand est spoliée la dynastie légitime¹³³⁵ ». Tous deux se sentent investis d'une mission sublime et donc trop grande pour eux seuls. C'est de vouloir (encore) régner qu'est le problème. Faut-il, ne faut-il pas, s'il ne faut pas, qu'elle place occuper – comment l'inventer ? Doute, et désespérance – accepter de déchoir, devenir adulte. Ce lien entre santé physique et psychique est mis en évidence par le delartisme à la même époque aux États-Unis, « mettant en valeur l'idée d'une transformation globale et positive de l'individu par le mouvement¹³³⁶ » : les actions des personnages sont le reflet de son intériorité, laquelle est en conflit ouvert avec chacune des deux figures parentales.

Lorenzaccio et Hamlet sont tous deux mus par un désir de vengeance quant à la parentalité pour Sarah Bernhardt. Hamlet, « cet être d'apparence si complexe n'a qu'une idée : venger

¹³²⁹ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit. p. 143. Nous soulignons.

¹³³⁰ En employant ces termes, l'actrice fait signe vers l'imaginaire décadent de la fin du XIX^e siècle, tel qu'il a pu toucher Freud qui fait d'Hamlet une « version moderne » d'*Œdipe*. « Une autre de nos grandes œuvres tragiques, Hamlet de Shakespeare, a les mêmes racines qu'*Œdipe-Roi*. Mais la mise en œuvre toute autre d'une matière identique montre quelle différence il y a dans la vie instinctuelle de ces deux époques et quel progrès le refoulement a fait dans la vie affective de l'humanité. Dans *Œdipe*, les fantasmes-désirs sous-jacents de l'enfant sont mis au jour et réalisés comme dans le rêve ; dans *Hamlet*, ils restent refoulés, et nous n'apprenons leur existence – tout comme dans les névroses – que par l'effet d'inhibition qu'ils déclenchent. Fait singulier, tandis que le drame a toujours exercé une action considérable, on n'a jamais pu voir clair quant au caractère de son héros. La pièce est fondée sur les hésitations d'Hamlet à accomplir la vengeance dont il est chargé. » (Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [1900], traduit de l'allemand par Ignace Meyerson [1926], Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 215.) Dans la biographie d'Élisabeth Roudinesco, l'actrice invite à porter attention au fait que Freud est un homme issu du XIX^e siècle, et donc façonné par l'esthétique et la culture de son temps (Élisabeth Roudinesco, *Sigmund Freud, en son temps et dans le nôtre*, Paris, Seuil, 2014, p. 16). Notons en outre qu'au moment où le psychanalyste termine d'écrire son chef-d'œuvre, l'actrice interprète *Hamlet*.

¹³³¹ Le choix de cette tragédie pour fonder la psychanalyse, et le terme de « roi » dans le titre ne peut évidemment qu'inviter à méditer.

¹³³² Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 141.

¹³³³ Yves Bonnefoy, « Préface », in Shakespeare, *Hamlet, Le Roi Lear*, traduit de l'anglais et introduit par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1978, p. 15.

¹³³⁴ Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, op. cit., p. 231.

¹³³⁵ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 9.

¹³³⁶ Annie Suquet, « Introduction », Ted Shawn, *Chaque petit mouvement*, op. cit., p. 29.

son père¹³³⁷ ». Et Lorenzaccio, « ce n'est pas un père assassiné, un père déchiré et trahi qu'il a à venger : c'est une mère égorgée, et cette mère, c'est la Patrie¹³³⁸ », analyse l'actrice, qui fait d'emblée coïncider la mère réelle et la mère symbolique. Lorenzaccio veut venger Florence mise à terre par Alexandre de Médicis et Hamlet veut venger son père, assassiné par sa mère et son oncle. Ces deux personnages sont portés par un désir de rétablir un ordre qui se réfère, dans les deux cas, à un état passé.

On l'a vu, *Lorenzaccio* et *Hamlet*, que l'actrice choisit précisément de monter au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, en 1896 et 1900, sont des pièces sur le basculement d'un monde. Comme l'écrit Yves Bonnefoy en 1978 dans la préface au drame de Shakespeare,

[l]a ligne de fracture qui a rompu l'horizon de l'intemporel, et voue l'histoire du monde à son devenir toujours plus incertain et précipité, passe, c'est évidemment une de ses causes, par *Hamlet*, et je dirais même en plein milieu de cette œuvre¹³³⁹.

De la même manière, dans *Lorenzaccio*, est présentée « la paralysie d'une société qui, à défaut de pouvoir se rajeunir et se transformer en profondeur, vacille entre le passé et l'avenir, s'évade dans une rêverie stérile et n'en finit pas de se mettre en scène elle-même, névrotiquement¹³⁴⁰ ». Les deux pièces mettent en scène un monde en train de basculer, et cette bascule suscite une interrogation sur ses valeurs. La marche du monde ne correspond plus à celle qu'ils ont connue enfant, et les personnages éponymes ne trouvent que peu d'adjuvants dans ce monde qui apparaît dès lors comme hostile. La perte de sens vécue par les personnages peut être lue à deux niveaux. Celui de l'intimité (le passage de l'enfance à l'âge adulte) et celui de la société – le rôle (ou le masque) que ces personnages ont à tenir eu égard au rang qu'ils occupent. *Lorenzaccio* et *Hamlet* sont deux pièces dans lesquelles la centralité (éponyme) des héros fait jouer ensemble deux plans, celui de la famille comme lieu de représentation du pouvoir, et celui de la société comme théâtre.

Le paradigme familial, pour ces personnages de haut rang, s'accorde avec l'État ou la Patrie (la Matrice faudrait-il dire dans le cas de Lorenzaccio) qu'incarne ce parent qu'il faut venger.

1. 2. 2. Affronter la mère, s'affronter soi-même

¹³³⁷ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p.138.

¹³³⁸ *Ibid.* p. 142.

¹³³⁹ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 8.

¹³⁴⁰ Robert Abirached, « Préface », Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *André del Sarto*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1978, p. 12.

Lorenzaccio et Hamlet « ont l'âme désemparée par une mère indigne¹³⁴¹ ». Dans *Lorenzaccio*, la mère biologique du héros personnifie la ville de Florence. La maternité revient régulièrement dans la qualification de la ville. Elle est une « mère stérile », traitée de « catin¹³⁴² » par Lorenzaccio qui s'emporte : « maudites soient les mamelles de tes femmes ! maudits soient tes sanglots¹³⁴³ ! » À l'inverse, le peintre Tebaldeo, double innocent du héros, s'exclame : « J'aime ma mère Florence¹³⁴⁴ ». Réciproquement, le trajet du personnage de Marie, la mère de Lorenzaccio, est mis en relation avec sa personnification en Florence. Malade et peinée dès l'ouverture de la pièce à la pensée de la débauche de son fils – « Inquiète, non, mais affligée. N'as-tu pas entendu répéter cette fatale histoire de Lorenzo ? Le voilà la fable de Florence¹³⁴⁵. » – Marie s'alite lorsque Catherine lui lit le mot d'Alexandre de Médicis mentionnant l'intervention de Lorenzaccio dans sa missive séductrice – « cette lecture a fait bien du mal à Marie¹³⁴⁶. » Dans la pièce de Musset Florence prend le pas sur Marie dans la psyché du personnage, la seconde étant réduite à un personnage de second plan destiné à accueillir la plainte tragique (aussi bien l'enfance de Lorenzo qui pleure sur ce qu'il est devenu). Il y a un glissement de la mère réelle à la personnification dans la mère patrie (l'accolement de ces deux termes est l'endroit du symbolique), là précisément où il n'y a pas de père : celui de Lorenzo est absent, et Alexandre de Médicis fait plutôt figure d'alter égo œdipien que de père.

Hamlet quant à lui est hanté par la complicité et la complaisance de sa mère dans le crime de son père et dans son remariage. Nous observons un déplacement symbolique de Marie en Florence, dans la pièce de Shakespeare, ce sont les affects de la relation mère/enfant que l'actrice souligne.

Entre les deux Hamlet, le noir et le blanc [l'actrice parle à ce moment-là d'Hamlet et du duc de Reichstadt dans *L'Aiglon*], même scène entre la mère et le fils. Scène brutale dans Shakespeare, mais effrayante de vérité et de sauvagerie¹³⁴⁷.

De *Lorenzaccio* à *Hamlet* Sarah Bernhardt ne porte pas la même analyse et ne « plaque » pas une manière de faire ou de considérer ses rôles. Il y a d'une part l'attention portée au déplacement symbolique de la mère réelle à sa personnification, d'autre part la teneur psychologique des enjeux de la relation entre la mère et l'enfant. Il ne s'agit plus là de la mère

¹³⁴¹ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 141.

¹³⁴² *Ibid.*, p. 169.

¹³⁴³ Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, op. cit., p. 158.

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 152.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 280.

¹³⁴⁷ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 141.

transmuée en symbole auquel le personnage peut se confronter, mais d'observer ce qui se joue entre les personnages à un niveau intime voire animal – charnel. D'un rapport à l'autorité conçue comme surplombante et face à laquelle le héros est impuissant – réciproque du fait que la mère réelle dans *Lorenzaccio* finit par mourir : elle ne compte pas ou s'efface devant le symbole –, nous changeons de modalité pour investir l'impulsivité sauvage de la relation mère/fils dans un cadre où la mère réelle est aussi la reine (le réel et le symbolique sont déjà accordés). C'est parce que Gertrude est reine, protégée par le pouvoir, qu'Hamlet peut « si bien » se confronter à elle, dans un sens psychologique. Sa position au sommet de la hiérarchie lui permet symboliquement d'accueillir le déchargement d'impuissance d'Hamlet sur elle. On entend alors la rancœur du héros qui, s'il prend la parole face à sa mère, le fait qu'elle soit humanisée dans la fable de Shakespeare en fait une coupable, responsable de la mort d'un père dont Hamlet s'est chargé de la vengeance. Sans arriver à agir, il en impute la responsabilité à Gertrude, responsable en fait plus fondamentalement de sa vie puisqu'il s'agit pour le héros de pouvoir vivre ou mourir – et de retourner dans le sein de sa mère. Terrible, cette parole est porteuse d'une vérité affective quant au sentiment du fils envers sa mère (vérité et sauvagerie, dit Sarah Bernhardt).

Pourtant, et si les enjeux sont différents, dans *Hamlet* comme dans *Lorenzaccio*, la figure maternelle assume un autre déplacement. Les héros transposent sur la mère leur grande difficulté à se confronter à celui qui l'a corrompue – Claudius et Alexandre de Médicis. En s'attaquant à sa mère, Hamlet évite de se confronter à Claudius, il cherche en fait à le, ou se préserver, cela dans la mesure où, comme l'écrit Yves Bonnefoy,

il y a tout au long d'*Hamlet* mille signes de l'intérêt fasciné – par moments presque équivoques, tant il paraît affectueux – que le neveu voue à l'oncle. On sent que quelque chose l'attire dans celui qu'il croit détester [...] Hamlet, dirais-je, aime moins Claudius qu'il ne le comprend, simplement, qu'il ne le comprend plus intimement qu'il ne peut le faire des autres, et parce que c'est son contemporain qu'il rencontre là, et le seul, dans ce passage du temps devenu soudain un orage qui tonne, un vaisseau qui sombre. Il éprouve pour lui, son adversaire pourtant selon la logique d'hier – et certes, son ennemi selon des valeurs éternelles –, le sentiment de solidarité instinctive qui lie pendant les naufrages¹³⁴⁸.

S'en prendre à sa mère est une manière d'éviter de se confronter réellement à soi-même, à cette part de lui qu'Hamlet perçoit en Claudius. Et la solidarité entre naufragés est certainement une solidarité entre hommes, où l'on préfère acculer les mères plutôt que d'interroger le caractère d'évidence de cette solidarité.

¹³⁴⁸ Yves Bonnefoy, « Préface », *op.cit.*, p. 11-12. L'auteur souligne.

Le rôle prend consistance à travers le conflit avec les parents. Ce sont ces enjeux concrets, psychologiques, qui font écho aux conflits politiques. Le conflit ouvert avec la mère masque en réalité l'impossibilité (ou le refus – les pièces ne statuent pas explicitement sur ce point) de se confronter réellement à la Loi du père, à celui qui est le plus proche de soi symboliquement : celui dont il s'agirait, selon la logique d'hier, de prendre la place. Affronter à la mère est une manière de s'attacher à elle, symptôme de l'absence des pères réels et d'une perte de repères dans l'ordre symbolique. De *Lorenzaccio* à *Alexandre* et d'*Hamlet* à *Claudius* il n'y a qu'une seule personne ; mais, plus largement, la pièce entière peut être lue comme le déploiement de différentes instances en vue de poser le problème de la succession, ou plutôt de la maturité : comment devenir adulte dans un monde qui change, que l'on ne connaît pas ? Cette question est celle de la pièce : le geste de l'actrice est aussi celui de la metteuse en scène.

1. 2. 3. De l'interprétation du personnage à celle de la pièce

L'emboîtement des niveaux intimes et symboliques propres aux dramaturgies shakespearienne et mussettienne se télescopent dans un troisième, celui de la représentation à proprement parler. Le geste de l'actrice consiste à prendre acte de l'emboîtement de ces différents niveaux de fiction et à l'inscrire dans sa mise en scène, c'est-à-dire à tisser des liens entre le temps de l'action et le contemporain : à prendre en charge le public comme acteur.

Les termes de « doute » et de « désespérance » que l'actrice associe pour analyser ses rôles illustrent le résultat du refus de ces personnages d'appartenir au monde dans lequel ils sont pris, ce qui leur ôte tout sentiment d'être, toute assise symbolique possible... hors du crime, c'est-à-dire hors d'une foi en l'ancienne loi du sang (médiévale mais aussi archaïque) : hors de l'héroïsme – agir, plutôt que non-agir. La foi que *Lorenzaccio* porte en son crime, encouragée par le patriarche Philippe Strozzi, qui fait dépendre « [s]a vie entière au bout de [s]a dague¹³⁴⁹ », est proche de celle d'*Hamlet* qui crie : « Que ma pensée se voue au sang, ou qu'elle avoue son néant¹³⁵⁰ ! » Mais si *Lorenzaccio* ne meurt pas à la fin de la pièce de *Bernhardt*, la fin d'*Hamlet* est respectée. Il faut que le héros meure, que la dynastie s'absolve dans la violence, pour laisser possiblement place à l'art, au théâtre via la parole portée et transmise par l'ami Horatio. La famille est dissoute, *Hamlet* se survit dans Horatio via le mythe : accepter de mourir symboliquement, à un certain ordre, une certaine logique, c'est laisser place à l'autre.

¹³⁴⁹ Alfred De Musset, *Lorenzaccio*, *op.cit.*, p. 243.

¹³⁵⁰ Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 156.

La pièce devient le miroir de la psyché du personnage. Dans *Lorenzaccio*, il est en conflit et reste dans l'ordre héroïque, respecte en ce sens la loi des Pères. Dans *Hamlet*, il accepte son destin, et meurt non pas tant pour vivre dans la parole d'un être qui va le relayer, mais pour se survivre dans le geste artistique, dans le théâtre¹³⁵¹. Sarah Bernhardt, en conservant la mort d'Hamlet, fait un geste de poète. Elle inscrit son spectacle dans le temps long de l'histoire de l'art et non dans l'illustration d'une puissance à même de préserver la vie d'un personnage imaginaire, lequel conférerait en retour de son aura à l'actrice. Son geste est le choix de la variation à l'intérieur du même plutôt qu'une substitution de l'auteur dans une forme de volonté de puissance.

De *Lorenzaccio* à *Hamlet* un double élargissement, et un même regard porté sur la structure actantielle. Le paradigme familial permet de construire la « ligne des actions physiques » des personnages – « chez un homme normal et en bonne santé, il y a nécessairement des coupures, tout au moins apparemment. Il continue pourtant à vivre pendant ces intervalles, par conséquent il existe bien une continuité quelconque¹³⁵² », avance Stanislavski –, et de construire la mise en scène telle qu'elle put être élaborée par Louis Becq de Fouquières, système de correspondance optique et psychologique¹³⁵³. Les personnages qui entourent les héros dont la pièce porte le nom sont nécessairement lui et non-lui, parts de sa projection et lieux de l'altérité. Le geste de Sarah Bernhardt fait ainsi retour sur lui-même : ces pièces sont de vastes réflexions sur la possibilité d'inscrire un geste dans l'histoire.

Impossible en effet de ne pas penser aux dates auxquelles l'actrice choisit de monter ces pièces, 1896 et 1899-1900, juste au moment du passage du siècle vers un autre, passage qui voit également croître – mais côté XX^e cette fois – l'intérêt de l'actrice pour le cinéma. Comme nous avons vu que l'actrice se situait au centre de la pièce dans le premier chapitre pour affirmer une autorité, ce geste est aussi autoréférentiel : il situe *Lorenzaccio* et *Hamlet* aux centres des pièces, centres absorbants confrontés – au sens passif – à l'histoire en cours via différentes instances incarnant autant de possibles. Vêtus de couleurs sombres dans les spectacles de Sarah Bernhardt, les personnages sont ces « trous noirs » d'où la pièce naît et où

¹³⁵¹ Nombreux sont les commentateurs de Shakespeare qui voient en Hamlet le double de l'auteur, créditant cette thèse.

¹³⁵² Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, op. cit., p. 285.

¹³⁵³ « [...] le centre optique, qui est la place psychologique de Phèdre, et celle qui s'offre à elle le plus naturellement. » Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, op. cit. p. 162. Voir le chapitre 1.

elle se termine, à partir desquels elle s'organise, l'énigme sphinxienne à laquelle sont confrontées ces autres figures d'Œdipe¹³⁵⁴ : comment mon histoire rencontre-t-elle l'Histoire ?

Le geste de l'actrice est un geste dramaturgique. Il vise à mettre en évidence une structure au sein de laquelle le caractère héroïque des personnages de théâtre prend sens dans l'alignement entre leur intimité et l'ordre politique et social dans lequel cette intimité est prise et qui la configure. Hamlet et Lorenzaccio font l'expérience de la bascule du monde comme un déchirement charnel, mais dès lors qu'ils sont considérés comme des « personnages-titres », donc que le geste de l'actrice se déploie dans celui de la metteuse en scène, il est possible de faire apparaître la manière dont ils organisent autour d'eux l'action et les autres personnages, autant de « stations » sur le chemin d'une énigme irrésolue dans les deux cas, laissée à l'interprétation du spectateur¹³⁵⁵. Réciproquement, le geste de la metteuse en scène est ici confondu avec celui de l'actrice dans la mesure où les différents personnages sont envisagés comme autant de positions psychiques articulées à partir du personnage-éponyme (qui l'articulent, aussi bien). Le geste de l'actrice et de la metteuse en scène est le même, ou plutôt l'actrice et la metteuse en scène sont deux positions à l'intérieur d'un même geste interprétatif. Cela vaut *a fortiori* lorsque l'actrice est aussi autrice de sa partition scénique.

À l'instar de l'actrice de la Belle Époque, Angélica Liddell ne nie pas la réalité de la présence des affects sur la scène politique. À sa différence toutefois, elle ne les circonscrit pas à la relation filiale. Si la scène politique est toujours masculine au début du XXI^e siècle, elle est aussi en son cœur saturée, ou plutôt gouvernée, nous laisse à penser Angélica Liddell, par les affects. De la Belle Époque à nos jours, la minorité politique des femmes comme leur dévolution à la fonction maternelle offre aux actrices un angle particulièrement critique sur le fonctionnement du pouvoir, ici démocratique.

1. 3. Du personnage à la *persona*

L'Année de Richard relève d'une esthétique « postdramatique » dont les caractéristiques sont celle du féminin comme « mascarade¹³⁵⁶ », selon Muriel Plana¹³⁵⁷. Ainsi lit-elle *Le théâtre postdramatique* d'Hans-Thies Lehmann :

¹³⁵⁴ Patrick Di Mascio, « « Hamlet et le texte freudien : phénoménologie de l'interprétation » », *Sillages critiques*, n°1, 2000, Consulté le 20 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3164>. Voir aussi note 26.

¹³⁵⁵ Voir chapitre 5.

¹³⁵⁶ L'autrice se réfère, dans l'introduction, à l'usage de ce terme tel qu'il est déplié par Luce Irigaray : « Ce que j'entends par mascarade ? Notamment ce que Freud appelle "féminité". C'est croire, par exemple, qu'il faille devenir une femme, qui plus est "normale", alors que l'homme serait d'entrée de jeu un homme. Il n'aurait qu'à

Tout part, on le voit, d'une critique de la « rationalité », une critique qui va emporter à peu près toutes les valeurs ou formes perçues comme masculines ou phalliques : le sens, la représentation, la fable, le dialogue, le politique... [...] le théoricien essaie, à travers un argumentaire en sa faveur, de montrer que le théâtre postdramatique peut renouveler le politique par d'autres biais que les biais habituels du théâtre politique brechtien ou du théâtre militant, en jouant non sur la raison du spectateur mais avec les « extrêmes de l'affect », parce qu'il serait, selon la formule de Jean-François Lyotard, non un théâtre de la signification mais un théâtre « énergétique » des « forces, des intensités, des pulsions dans leur présence »¹³⁵⁸.

Si l'esthétique postdramatique est féminine dans ses modalités, cela permet, inversement, d'imputer à la scène politique la « mascarade » qui est prêtée à la féminité. Sont démasquées sur la première les logiques impulsives, énergétiques et sauvages qui sévissent, sous couvert de respectabilité démocratique, sur la seconde. C'est de son point de vue d'actrice, œuvrant et manipulant ses affects, que l'actrice élabore sa partition scénique. En excluant les femmes de la scène politique, en les assignant à une fonction maternelle, les hommes s'arrogent non seulement leur présence à leur côté – s'autorisant à ne jamais grandir – mais aussi la toute-puissance¹³⁵⁹.

1. 3. 1. Évacuer le féminin

Angélica Liddell rappelle que les années 2000 sonnent le début d'une guerre généralisée contre le terrorisme, qui voit l'alliance politique de Georges Bush, président des États-Unis, José Maria Asnar, président espagnol, et Tony Blair, premier ministre anglais¹³⁶⁰. À ce moment, de nombreux *Richard III* sont montés en Espagne. Il en allait ainsi : Richard III, le personnage et la pièce, s'imposaient. Aussi bien l'actrice s'est-elle laissée saisir par le contemporain en choisissant cette pièce, un choix qui illustre *a contrario* le fait que ce sont des hommes qui dirigent et qui ordonnent les guerres. Le geste de l'actrice espagnole se situe

accomplir son être-homme, tandis que la femme aurait à devenir une femme normale, c'est-à-dire à entrer dans la mascarade de la féminité. [...] » (Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 132 ; cité par Muriel Plana, « Introduction », *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 14.)

¹³⁵⁷ « Le théâtre postdramatique est un théâtre féminin. » (Muriel Plana, *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 266.)

¹³⁵⁸ Muriel Plana, *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 266-267. L'autrice cite Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 52.

¹³⁵⁹ « Chez D. W. Winnicott, la scène "originale", la scène première, fondamentale, est celle par laquelle mère et bébé se rencontrent et vont devoir se différencier, et la question de la différence prioritairement impliquée est la différence moi / non moi, ou moi / autre, voir moi / autre-sujet. » (René Roussillon, « Le besoin de créer et la pensée de D. W. Winnicott », *Le Carnet Psy*, n°152, 2011, p. 40-45.)

¹³⁶⁰ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, programme de salle, Festival d'Avignon 2010, Chapelle des Pénitents blancs.

sur le terrain politique, sphère masculine qui a sciemment scindé masculin et féminin, pour évacuer le second.

Dans son spectacle, Angélica Liddell met en perspective les représentations spectaculaire et politique en tenant à distance le cadre rassurant de la fiction. L'histoire de *Richard III* nous est connue, plus ou moins précisément : l'objectif du spectacle n'est pas de nous raconter l'histoire mais de montrer l'opérativité du monstre aujourd'hui. En réduisant le *Richard III* de Shakespeare Angélica Liddell se situe dans le temps long de la réécriture des pièces du dramaturge anglais, et dans une filiation directe avec le *Richard III* de Carmelo Bene créé en 1977¹³⁶¹, au sujet duquel Gilles Deleuze écrit : « il ne s'agit pas de critiquer Shakespeare, ni d'un théâtre dans le théâtre, ni d'une nouvelle version de la pièce, etc. », mais d'un « théâtre-expérimentation qui comporte plus d'amour pour Shakespeare que tous les commentaires¹³⁶² ». D'une certaine manière, les spectacles de Bene et de Liddell sont deux faces d'une même interprétation du pouvoir masculin comme radicale impuissance et fausse naïveté (le masculin parvient à s'aveugler lui-même de sa duplicité), entretien du jeu pour le je(u). Bene indique :

Note générale sur le Féminin

Chaque fois que l'on entend geindre dans les coulisses des voix de nouveau-nés, les dames occupées sur la scène sont tentées de sortir et parfois le font effectivement – mères anxieuses. Richard devra donc se rendre difforme pour amuser, telle une coquette, ces enfants vraiment inopportuns, s'il ne veut pas rester seul à jouer. [...]

Toute la première partie est débattue entre Richard et les femmes : entre l'« imbécillité » de l'unique (impossibilité du différent, etc.) et l'obscène du féminin dans l'histoire. Appelons dès maintenant obscène l'excès du désir¹³⁶³.

Bene s'appuie sur la symbolique associée au féminin pour construire l'opposition entre le pouvoir guerrier et l'enfance d'un côté, le maternel et la puissance débordante ou informulable du désir de l'autre. « [L]e Féminin » pour l'acteur italien, ce sont les mères devant lesquelles, pour les retenir auprès de soi, il faut jouer. Leur présence permet de leur imputer sa propre obscénité – la déformation perpétuelle, le grimage de Richard. Ainsi les femmes, mères réelles ou symboles de l'excès du désir, n'ont-elles rien à faire sur la scène politique – elles sont tantôt appelée par le hors-scène, tantôt « ob-scène », en excès –, à la mesure exacte où elles sont indispensables, à ces places désignées, pour que le pouvoir politique puisse se proroger – que les hommes puissent continuer à jouer.

¹³⁶¹ Produit par l'Opéra-Comique à Paris. Le texte est publié avec *Un manifeste de moins* de Gilles Deleuze : *Superpositions, Richard III*, traduit de l'italien par Danielle Dubroca, Jean-Paul Manganaro, Paris, Minuit, 1979.

¹³⁶² Gilles Deleuze, *Un manifeste de moins*, in *Superpositions, Richard III* Paris, Minuit, 1979, p. 87-89.

¹³⁶³ Carmelo Bene, « "Richard III" ou l'horrible nuit d'un homme de guerre », in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions. Richard III suivi de Un manifeste de moins*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca, Paris, Minuit, 1979, p. 10-11. L'auteur souligne.

Dans la seconde partie, il ne restera plus au duc de Gloucester, abandonné par l'obscène (en tant que transgression continue), qu'à gérer son propre *fétichisme* forcené et nécessaire, les robes de femme abandonnées, à conjurer à coups de poing les armoires féminines fermées à clé, à jouer de l'absence. Mais l'*absence du féminin* est dans ce cas la gestion absurde et obsédée de son intolérable présence en tant qu'acteur. Si dans la salle on applaudit, c'est tant pis pour moi¹³⁶⁴.

Impossible de jouer dès lors que les femmes/mères ont quitté la scène, ni son rôle d'homme politique, ni, par suite pour Bene, son rôle d'acteur puisque dans *Richard III* la scène politique est le plateau scénique. Lorsque les femmes/mères ont déserté, il n'y a plus de rôle « tout fait » à jouer, il faut être capable de l'inventer – c'est « l'intolérable présence en tant qu'acteur ». C'est à cet endroit du féminin-maternel que les scènes de politique et de l'art se rejoignent. En son absence la vie est « absurde », le je(u) n'a nul sens, nulle chance d'avenir.

Dans son *Richard III*, Bene met en scène la confusion entre le féminin et le maternel afin de présenter une scène politique absolument dépendante de la présence des mères, et de faire des dirigeants des enfants n'agissant que pour retenir leur attention. Assigner les femmes au maternel c'est s'assurer de leur présence et leur nier toute puissance de symbolisation hors de cette fonction. Ainsi le féminin comme désir, lié ici au désir de jeu, manque-t-il à être symbolisé dans la sphère politique – cela ne saurait être qu'à renoncer à la toute-puissance, et donc défaire l'annexion féminin-maternel. Être un homme politique, montre Bene, c'est être un enfant qui a besoin d'une mère à ses côtés afin de jouer son rôle d'homme sur la scène politique – « amuser, telle une coquette »... C'est n'avoir pas grandi et considérer le fait d'être adulte comme un jeu, où le *je* n'est toujours pas advenu.

Comme Bene, Liddell « va donc donner libre cours à la constitution de l'homme de guerre sur scène, avec ses prothèses, ses difformités, ses excroissances, ses malfaçons, ses variations¹³⁶⁵ ». Mais dans *L'Année de Richard*, Angélica Liddell défait le couple féminin/maternel, puisque la charge maternelle, c'est Catesby qui l'occupe. Demeure une scène politique saturée de féminin comme semblance, masque, pur jeu de langage, et où ce féminin est en fait joué, occupé et déployé par des hommes. Angélica Liddell nous montre que la semblance est l'ordre même du pouvoir, et que la scène politique est une scène de théâtre. Chercher à avoir le premier rôle sur cette scène c'est « faire le mâle », c'est demeurer dans un jeu de langage, et, par conséquent, « faire le mal ».

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 10-11. L'auteur souligne.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 90.

1. 3. 2. La séduction est un masque mâle, le bouffon celui de l'actrice

« Ce personnage est une sorte de représentation de la pourriture morale, c'est ce qui m'intéresse¹³⁶⁶ », explique Angélica Liddell. Richard est l'incarnation du mal et il parvient à ses fins : il est on ne peut plus réel. À l'inverse de la philosophie traditionnelle énonçant que le mal n'est « rien¹³⁶⁷ », Angélica Liddell montre très exactement qu'il fonctionne par la séduction que l'on impute généralement aux femmes. Il n'est « rien » au sens du langage – il fonctionne et tourne sur du vide – mais il a des effets très concrets dans le réel.

« Il n'y a qu'à voir la fascination que pouvait exercer le Richard III de Shakespeare, de la séduction sur les femmes, que ces personnages soient fascinants c'est ce qui permet de faire en sorte qu'on les écoute¹³⁶⁸. » Le monde politique est structuré par la séduction des hommes qui s'adressent aux femmes comme à des mères, les assignant à une fonction « biologisante » qui leur permet de les tenir écartées de la scène politique, et ainsi de régner « entre hommes ». Carmelo Bene montrait en quoi la scène politique est tissée de l'appel au soin maternel, la difformité de Richard étant la manifestation du fait que le personnage n'a pas grandi, est resté « coincé » dans l'enfance – « Richard devra donc se rendre difforme pour amuser, telle une coquette, ces enfants vraiment inopportuns, s'il ne veut pas rester seul à jouer. » En jouant le personnage masculin et imputant à Gumersindo Puche le rôle féminin, dans sa fonction de soin, à Catesby, Angélica Liddell distingue la fonction genrée du sexe pour montrer que le féminin – entendu comme maternel et séduction – est totalement annexé par les hommes, et puisqu'ils président à cette partition, tributaire d'eux.

Le Richard III de Shakespeare vient du Moyen-Âge, c'est-à-dire qu'à sa difformité physique correspond une difformité morale, ainsi qu'Angélica Liddell l'interprète.

J'essaie de montrer que le pouvoir peut être la conséquence d'une frustration personnelle, j'utilise cette représentation du mal au Moyen-Âge qui passait par la représentation d'êtres difformes¹³⁶⁹.

Nous avons vu dans le premier chapitre la manière dont Catesby prenait soin de Richard comme d'une mère, et dont il fonctionnait comme délégation à la fois de son amour et de sa haine de soi. La difformité de Richard est multiple. D'abord, il souffre.

¹³⁶⁶ Angélica Liddell *El año de Ricardo, L'Année de Richard*, Entretien avec Angélica Liddell dans le cadre du Festival d'Avignon 2010, traduction de Christilla Vasserot.

¹³⁶⁷ Gilles Deleuze, « Spinoza. Cours du 2 décembre 1980, partie 2 », *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université Paris 8. Consulté le 2 décembre 2019. URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=91.

¹³⁶⁸ *Ibid.*

¹³⁶⁹ *Ibid.*

Le lithium, le lithium, le lithium...

Toutes ces pilules, Catesby...

Diarrhées, frissons, vertiges, soif¹³⁷⁰ ...

Le personnage incarne le mal parce qu'il a mal. Ce « mal à dire », de l'ordre du corporel, d'une réalité psychobiologique, s'inscrit d'emblée dans la scène politique. Régulièrement, le personnage s'interroge :

Comment je serais si je n'étais pas malade ?

Moi, moi, comment je serais ?

Et ce pays ?

Comment serait ce pays si je n'étais pas malade ?

Comment serait ce pays sans ces douleurs qui me tourmentent,

Sans cette envie de mourir ?

Si on ne m'avait pas insulté quand j'étais gosse ... ?

Comment serait ce pays si je n'avais pas de corps¹³⁷¹ ?

Questions qui manifestent négativement le règne du corps et des affects sur une scène politique habituellement considérée comme l'exercice de la rationalité politique, à même précisément de réguler les affects du social – cette « lutte pour la vie » analysée dans le chapitre précédent. Ce désordre affectif (le personnage a « envie de mourir ») et biologique se traduit directement dans l'ordre discursif où tout est mélangé.

Fils de pute !

Où ont-ils bien pu trouver toutes ces fleurs ?

Ils ont dû raser tous les jardins.

Il ne leur restera plus de roses pour les couronnes funéraires.

Les imbéciles.

Laisser à découvert la vie privée des insectes.

Maintenant les scorpions boufferont les araignées au grand jour.

Je me demande si pour fabriquer les cercueils de leurs enfants

ils mettront autant de cœur à couper les arbres.

Un arbre de la forêt pour chaque enfant mort.

Des arbres pour des patriotes.

Je suis désolé.

Je suis désolé.

Mais ce pays tellement chaud en été va se retrouver sans la moindre forêt.

Sans ombre où s'abriter l'après-midi.

¹³⁷⁰ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, op. cit., p. 38.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 40.

Ce pays sortira pique-niquer paisiblement, bêtement, sous un soleil de plomb.

Un vrai brasier !

Comme si la main de Dieu s'abattait sur la Terre rien que pour la brûler.

À force de couper des arbres, vous allez devoir fabriquer des cercueils en carton.

Quel manque de prévoyance !

Quel manque de prévoyance !

Les patriotes sont plus nombreux que les arbres, non mais vraiment, quel manque de prévoyance¹³⁷².

La fascination pour le mal repose sur un effet de totalité, savant mélange d'éléments intimes (la mort des enfants), politiques (le patriotisme), touchant à l'écologie (« à force de couper des arbres, vous allez devoir fabriquer des cercueils en carton »), à la météo (« mais ce pays tellement chaud en été va se retrouver sans la moindre forêt »), au divin (« comme si la main de Dieu s'abattait sur la Terre rien que pour la brûler »). Ces éléments sont associés de telle manière que la mort – celle des enfants –, touche au trivial – le besoin de cercueil –, association d'où découle une série de conséquences – pénurie d'ombre suite au bois coupé, pique-niques brûlants – qui relègue le tout à l'anecdote pour retomber sur l'enjeu premier dans l'ordre de la représentation : la séduction, qui passe ici par le fait de se moquer des patriotes, c'est-à-dire de la majorité qui a institué le tyran à sa place. L'effet de système et de « révélation » produit une ivresse, un vertige discursif. Tout cède à la moquerie, et tout sert la performance.

La performance politique est cynique. Elle est une ivresse qui fait du vide son moteur – telle une vrille. Son but est la fascination : agencer les termes de manière à ce que cela produise un effet de vérité mais rien ne préside à ces propos que le désir de gagner, de prendre l'avantage, de s'en sortir vivant, par une pirouette de style. Richard, en tant qu'homme politique, est un bouffon : il joue le jeu du pouvoir pour le pouvoir. La scène politique est un théâtre auquel les hommes croient. C'est une scène sur laquelle ils se sont placés et, l'ayant constituée comme désirable, refusent d'en descendre – ce qui impliquerait de considérer l'égalité avec plus de précision. Vivre, pour Richard, c'est « sur-vivre » : vivre « au-dessus » de soi pour plaire, pour (croire) être – aux yeux des autres hommes, à ses propres yeux.

¹³⁷² *Ibid.*, p. 11-12.



Figure 1. « Richard a mal », Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, 2010, Théâtre du Rond-Point, Paris, photographie d'écran issue de captation citée.

Angélica Liddell montre que le féminin est une construction masculine qui sert à s'arroger le pouvoir entre hommes. Ce contexte généralisé d'annexion du féminin quant à ses fonctions biologique et séductrice, est déployé sur une scène à l'esthétique postdramatique dont Muriel Plana relève les caractéristiques féminines. C'est en ce sens que l'on peut comprendre que le féminin est ici présenté comme relevant essentiellement de l'acte de création, donc vers le geste créateur d'Angélica Liddell. Le féminin c'est ce qui « supporte » le masculin chez Liddell.

1. 3. 3. Du féminin dans l'acte de création : exorciser le mâle

« Ce qui est intéressant c'est que Richard III est un personnage fascinant. Son paradoxe c'est que le monstre dit la vérité sur la parole et le monde, il produit une réflexion brutale et lucide sur la médiocrité de la société sur laquelle repose la démocratie¹³⁷³ », dit Angélica Liddell. Le mal est une structure, dont l'actrice montre qu'il est possible de la briser en son cœur même : car le point de vue du mal produit aussi une vérité. Il faut le prendre au sérieux car il est transparent à lui-même et ainsi produit une intelligence sur le fonctionnement actuel du monde. Voir le mal c'est avoir adopté un point de vue qui permette de le voir, le point de vue du mal : c'est admettre qu'il existe, et qu'il nous constitue. « L'œil dans lequel je vois Dieu est l'œil même par lequel dieu me voit¹³⁷⁴ », écrit Angelus Silesius : l'actrice, autrice et metteuse en scène est au centre de son geste comme dieu dans la création. Ce faisant, elle se départ et offre son regard au monde.

¹³⁷³ *El año de Ricardo, L'Année de Richard*, entretien cité.

¹³⁷⁴ Angelus Silesius, *Livre I, L'errant chérubinique*, traduit de l'allemand et présenté par Roger Munier, Paris, Planète, coll. « L'expérience intérieure », 1970, p. 79.

Le point de vue du mal, c'est en effet d'abord l'actrice qui a dû l'adopter pour écrire et inventer la partition physique de Richard. Si Angélica Liddell met en scène une fascination, c'est avant tout celle qu'a produite la pièce de Shakespeare sur elle. Elle s'est « laissée prendre » ou « laissée fasciner » par *Richard III*. Elle s'est, autrement dit, prêtée à l'exercice de la fascination pour voir comment elle agit physiquement – « laissée faire », acte féminin passif. C'est la « condition pré dramatique » du geste émancipé¹³⁷⁵ : c'est le lieu du chaos et du bouleversement. Dès lors le spectacle naît d'une émancipation de l'effet de la pièce sur soi. Le geste émancipé ne fait pas l'économie du corps de l'actrice. En réalité, c'est une naissance, l'œil est un œuf¹³⁷⁶.

S'émanciper de *Richard III*, pour Angélica Liddell, est inclus dans le cadre d'une réflexion générale « sur ce qu'[est] le théâtre ou l'écriture¹³⁷⁷ ». Pour s'émanciper des « “tubes” du théâtre : “faire” *Hamlet* ou *Médée* », l'actrice choisit d'« être Médée ». En effet, selon Angélica Liddell, les mythes participent si bien de l'histoire collective de la civilisation occidentale

que [l'on] peu[t] être Médée aujourd'hui en étant vraiment [s]oi [...] Ce sont des références qui sont parfaitement intégrées dans nos mondes intellectuels et émotionnels. Tu peux être Médée sans pour autant devoir faire une *Médée*¹³⁷⁸.

Il n'y a rien à faire, il y a à observer ce qui se passe en soi en se racontant à soi-même que l'on est Médée : les histoires mythiques sont des histoires que l'on se raconte et qui n'ont qu'à être nommées pour être éveillées en souvenirs, en traces mêlées à notre propre histoire. Angélica Liddell peut porter ce regard sur Richard parce que quelque part en elle, elle est Richard. Il suffit qu'elle se le dise, et qu'elle se regarde de ce point de vue là. Pour Angélica Liddell, ce geste d'introspection tendu par l'extériorité passe par l'écriture.

Il est vrai aussi que petit à petit, je me suis rendue compte de plus en plus clairement que l'écriture était le réel espace de libération, pour moi, les conflits internes se

¹³⁷⁵ Cela fait écho à l'analyse de Gilles Deleuze à propos de la peinture : les « conditions pré picturales », le « premier moment c'est le chaos et quelque chose en sort à savoir “l'armature” ». (Gilles Deleuze, « La peinture et la question des concepts. Cours 14 du 31 mars 1981, partie 3 », *La Voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université Paris 8.)

¹³⁷⁶ « Sous l'organisation comme sous la spécification, nous ne trouvons rien d'autre que des dynamismes spatio-temporels : c'est-à-dire des agitations d'espace, des creusées de temps, de pures synthèses de vitesses, de directions et de rythmes. Déjà les caractères les plus généraux d'embranchement, d'ordre et de classe, jusqu'aux caractères génériques et spécifiques, dépendent de tels dynamismes ou de telles directions de développement. Et simultanément, sous les phénomènes partitifs de la division cellulaire, on trouve encore des instances dynamiques, migrations cellulaires, plissements, invaginations, étirement qui constituent une « dynamique de l'œuf ». À cet égard le monde entier est un œuf. » (Gilles Deleuze, « La méthode de dramatisation », in *L'île déserte et autres textes : textes et entretiens, 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p. 134.)

¹³⁷⁷ Angélica Liddell, *De la représentation à l'exposition de soi*, entretien réalisé par Laure Adler, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2017, p. 26.

¹³⁷⁸ Gilles Deleuze, « La peinture et la question des concepts », *ibid.*

transformant alors en rite. L'écriture est devenue cet espace d'appréhension des conflits internes, comme un tarentisme, un rituel d'exorcisme. Je me suis éloignée de la représentation pour aller vers l'exposition¹³⁷⁹.

Le théâtre est le rite du rite qu'est l'écriture, qui elle-même ritualise ce qu'il se passe dans l'esprit de l'actrice, « espace[s] de libération ». La manière qu'a l'actrice de se rapporter à elle-même se produit sur le mode de la dramatisation. Il est question de conflits révélés par l'exercice de l'écriture lui-même médié par la figure de Médée, ici de Richard III. C'est dire que le personnage et la pièce intériorisés en tant que mythe forment un prisme par lequel l'actrice se regarde. L'actrice cherche à se disposer par rapport à elle-même conformément à un personnage dont elle présuppose – elle se représente à elle-même – qu'elle l'a intériorisé : elle se considère comme un·e autre, imaginant qu'elle est un produit de la culture mondiale. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'expression de Liddell : « rituel d'exorcisme ». L'acte artistique est une manière de se purger de ce qu'elle se figure comme avoir intériorisé à ses dépens. En ce sens, l'acte de création est un acte d'émancipation par la sollicitation de la mémoire corporelle dans l'écriture, de l'impact d'une culture majoritaire et ici patriarcale sur soi.

Cela joue donc sur trois niveaux, au niveau du mythe tel qu'il est transmis et possiblement objectivé dans une histoire – ici, celle de Shakespeare –, au niveau de l'actrice comme sujet historique – Liddell parle de l'invasion en Irak par des dictateurs démocratiquement élus, au nom de la démocratie mais pour des intérêts économiques –, et au niveau intime de l'actrice, personne désirante dont l'histoire du corps sexué la dispose en outre de manière particulière par rapport au pouvoir¹³⁸⁰. Ce sont ces trois niveaux que l'analyse peut distinguer, mais qui sont évidemment fondus dans le moment même de l'acte de création, c'est-à-dire d'abord dans l'écriture, tel que le rapporte Angélica Liddell, geste que l'on peut concevoir alors comme thérapeutique, et de délivrance : il s'agit de mettre au jour une vision du monde qui est la sienne sans l'être tout à fait, puisqu'elle s'en délivre.

Dans un premier temps donc, le geste de l'actrice est celui de l'identification totale. L'écriture est l'inverse de la prise de distance, c'est une expérience médiumnique.

On a beau construire, édifier, il n'y a pas de distance. J'irais même plus loin : on édifie, on compose, on construit pour hurler au monde qu'il n'y a pas de distance. Vous ne le voyez donc pas ? Il n'y a pas de distance ! J'ai besoin de construire un

¹³⁷⁹ *Ibid.*

¹³⁸⁰ Nous renvoyons au chapitre 1.

palais en or pour que vous compreniez qu'il n'y a pas de distance, que ce palais se trouve dans mon cœur et dans mes désirs¹³⁸¹.

Pour Angélica Liddell on le voit le geste est double, il s'agit non seulement de présenter une histoire, mais de montrer qu'elle nous constitue. Sa démarche d'introspection renvoie au geste bergsonien comme « travail d'ouverture de la conscience¹³⁸² » nécessaire à l'éveil de l'énergie spirituelle qui n'est pas détachée du corps, ni chez Bergson ni évidemment chez l'actrice. « Explorer l'inconscient, travailler dans le sous-sol de l'esprit avec des méthodes spécialement appropriées, telle sera la tâche principale de la psychologie dans le siècle qui s'ouvre¹³⁸³ », prédisait le philosophe en 1901, au moment où la psychologie entre en ligne de compte dans les techniques de jeu. Le geste artistique a fondamentalement à voir avec l'inconscient, la manière dont il est modelé par l'histoire collective, mythique, politique et individuelle, et dont il pose une conception de l'identité à l'inverse de l'imperméabilité et de la clôture.

Pour créer *L'Année de Richard*, Angélica Liddell fait de *Richard III* un tamis par lequel elle va se mettre en condition pour recevoir le monde : à partir de l'œil du mal (/du mâle, on aura compris), principe démiurgique régulateur. Cette condition peut être appelée « pré dramatique », dans le sens où c'est d'elle que va surgir le « palais » doré, ici ensanglanté mais cela revient au même ; il s'agit de « trans-former », par une opération qui relève de la magie¹³⁸⁴, la boue en or, le sang de la mort en sang de la vie. La pièce, le personnage, requièrent et permettent à l'actrice de « jeter son corps dans la lutte¹³⁸⁵ ». Son geste est émancipé des catégories du même et de l'autre puisque l'autre est déjà en soi, il s'agit de lui donner forme, de le faire naître. Angélica Liddell voit un « palais doré », ici une scène bariolée, formée d'intensités imprévisibles, non rationnelles. L'actrice a vu, et disposé « postdramatiquement » cela. « D'où vient cette fantasmagorie ? Les physiologistes et les

¹³⁸¹ Angélica Liddell, *You are my destiny (lo stupro di Lucrezia)*, entretien réalisé par Christilla Vasserot pour le Festival d'Automne à Paris et l'Odéon-Théâtre de l'Europe. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/You-Are-My-Destiny-Lo-stupro-di-Lucrezia/ensavoirplus/idcontent/49483>.

¹³⁸² Ariane Bilheran, « Préface », Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, op. cit. p. 24.

¹³⁸³ Henri Bergson, « Le rêve » [1901], in *ibid.*, p. 115.

¹³⁸⁴ David Abram donne la définition suivante de la « magicienne traditionnelle [qui] cultive la capacité de sortir de son état de conscience usuel afin, précisément, d'entrer en contact avec d'autres formes de sensibilité et d'expérience, auxquelles l'existence humaine est nouée. Espérer entrer en relation avec d'autres espèces, dans leurs propres termes, exige que la magicienne se dépouille temporairement de la logique perceptuelle qui prévaut dans sa propre culture. » (*Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, coll. « les empêcheurs de tourner en rond », 2013, p. 30.)

¹³⁸⁵ « [J]eter son corps dans la lutte avec les armes de la poésie », Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Milelli, Paris, Arléa, coll. « Arléa Poche », 1999, p. 58.

psychologies ont parlé de “poussière lumineuse”, de “spectre oculaires”, de “phosphènes” [au sujet des « taches de diverses couleurs » que l'on voit s'inscrire sur le noir, lorsque nous fermons les yeux]¹³⁸⁶ ». Qu'est-ce qui agit lorsque l'on se situe en deçà des clichés, qui meut le geste, écrit et dispose en scène ceci, cela ; d'où provient le geste émancipé lorsqu'il n'y a rien, précisément, pour le réguler, pas de langage, de structure *a priori* ? Qui, oui qui agit ?

1. 4. De la personne aux personnages

L'expérience de *L'Album* est radicale, puisqu'elle se passe de toute fiction *a priori*. Nul texte que la mémoire de situations vécues par l'actrice, qu'elle transmue dans l'expérience poétique qu'est la répétition. *L'Album* est intéressant puisqu'il n'y a pas de personnage ni de texte issus du répertoire. On voit des personnes/clichés distordus de l'intérieur, et il ne s'agit pas d'une démarche « volontaire », « mentale », réduite à un jeu de référents. Parler du geste de création, c'est nécessairement se situer en deçà du langage tout en accusant qu'il nous constitue intimement. Quelles stratégies pour agir hors des gestes appris, qui « font » le corps comme il est, et donc pour faire un geste à la fois neuf et adressé, compréhensible ? Comment faire de personnes des personnages sans les figer dans des « types » tout en montrant en quoi certains de nos gestes nous identifient, peuvent nous identifier, combien l'acte de regarder en lui-même peut être réifiant ? Comment préserver de l'altérité à l'intérieur d'un geste qui doit produire de la reconnaissance ? Les images font les corps, les corps font image, mettent en jeu et en échec la langue. Il y a du, ou des corps. Bouger, déplacer, critiquer, former d'autres images, c'est-à-dire, ici, d'autres corps, des corps multiples : le geste de l'actrice tend à disparaître et balayer derrière lui.

1. 4. 1. Prendre scène

La question de l'intentionnalité du geste se pose dans la création scénique *a fortiori* dès lors que l'on sort de la partition préétablie. Il faut « se lancer » pour voir, se voir, se sentir dans le geste. Nous rejoignons alors quelque chose comme les origines du langage, que l'on peut mettre en relation, dans les années 1970, avec le développement de l'antipsychiatrie, dont était Félix Guattari et par affinité Gilles Deleuze, qui porta une attention particulière à Fernand Deligny¹³⁸⁷, grand penseur de l'« agir », et rejoignant en cela les questionnements

¹³⁸⁶ Henri Bergson, « Le rêve », art. cité, p. 116.

¹³⁸⁷ Fernand Deligny (1913-1996), ancien instituteur, éducateur « spécialisé », il travaille à la clinique de La Borde avec Jean Oury à partir de 1960 avant de fonder son propre lieu, dit « Lieu de vie », dédié aux jeunes

féministes sur les effets de l'ouverture de la parole¹³⁸⁸. Dire que faire c'est dire (quelque chose), c'est déjà se raconter une histoire. Il s'agit de se situer en deçà – pour voir précisément ce qui va se raconter, sans *a priori*.

La création de *L'Albourn* est un processus complexe qui s'étale sur de nombreuses années durant lesquelles l'actrice n'a cessé de reprendre, de modifier, de compléter le spectacle. La première version date de l'été 1969, en Suisse. L'actrice l'élabore avec Marika Hodjic, sa camarade au conservatoire de Lausanne, mais on peut dire que le spectacle a commencé bien avant, lorsque l'actrice imitait les personnes de son village natal pour amuser la galerie.

Elle a surgi au déjeuner. De l'extrême bord de la circonférence où elle s'était d'abord reléguée, elle en est soudain devenue le centre. Par un incroyable tour de passe-passe, les acteurs que nous étions étions devenus spectateurs, il n'y avait plus d'yeux, de rires, et bientôt de rire aux larmes que pour elle. La pelote dévidait sans plus s'arrêter le fil de scènes familiales, de scènes de village où apparaissaient tour à tour le père, la mère, l'enfant, l'épicier, la maîtresse d'école, le curé, le médecin, jusqu'aux visiteurs du cimetière, tout un répertoire improvisé qui formait déjà l'embryon de cet « Albourn » qu'elle allait présenter des années après¹³⁸⁹.

Cette scène a lieu en 1966 en Suisse. Elle est relatée en 1978¹³⁹⁰ par le peintre Roger Montandon qui est entre-temps devenu son metteur en scène. Le dessin que propose le peintre de la trajectoire de l'actrice peut nous intéresser : « De l'extrême bord de la circonférence où elle s'était d'abord reléguée, elle en est soudain devenue le centre. » On retrouve là le motif de l'arc, en l'occurrence le mouvement qui fait passer de l'arrière-plan, ou d'une quasi-invisibilité à la scène, en pleine lumière. Ce mouvement embrasse avec lui les « autres » qui d'acteurs (de la scène sociale) deviennent spectateurs de la performance de la devenant actrice – « il n'y en a *plus que pour elle* ». Mais de quoi est fait cet « incroyable tour de passe-passe » ? Quel est le « vouloir » de l'actrice et peut-on parler de « geste » dans son sens d'intentionnalité ? Il semble bien que le langage là avoue son insuffisance à dire l'apparition d'un geste non prémédité et qui s'affirme par-delà toute interprétation.

autistes, en lien avec le lieu créé par Maud Mannoni à Bonneuil-sur-Marne. Il est l'auteur de nombreux livres et a fait l'objet de plusieurs films (notamment *Le moindre geste* dont il est coréalisateur avec Josée Manenti), et *Ce gamin là*, dans lequel on voit comment la vie communautaire qu'il propose aux enfants autistes leur permet de mieux vivre – émancipés des jugements médicaux que l'on plaquait ailleurs sur eux. Il a été très influencé par le psychologue Henri Wallon et influença fortement Gilles Deleuze et Félix Guattari.

¹³⁸⁸ « [L]es groupes de parole, en s'ouvrant et en publicisant les discours échangés, influent sur le partage du sensible à l'œuvre dans nos sociétés : ils redéfinissent le dicible et l'indicible. Peut-être contribuent-ils également à faire évoluer le langage lui-même. La linguiste et psychanalyste féministe Luce Irigaray affirme que "si nous continuons à nous parler le même langage, nous allons reproduire la même histoire". Les féministes, en créant des espaces du dicible, ont fait émerger des discours jusque-là sans légitimité sociale participant ainsi au renouvellement du langage à disposition de chacun·e pour se raconter. » (Marion Charpenel, « Les groupes de parole ou la triple concrétisation de l'utopie féministe », *Éducation et sociétés*, n° 37, 2016, p. 15-31. Consulté le 30 janvier 2020. DOI : 10.3917/es.037.0015.)

¹³⁸⁹ Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc les couleurs de la vie », in *Zouc*, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁹⁰ À l'occasion de la publication du livre *Zouc*, chez Balland, *op. cit.*

Roger Montandon invite à porter attention à l'importance du lieu dans lequel la « pelote se dévide ». Le geste de Zouc s'inscrit dans un contexte particulier, celui d'une petite ville rurale Suisse. Il vient aussi de là, des montagnes qui l'entourent et des paysans qui vivent à côté de chez elle, aux vaches et autres animaux, lieux et présences qu'elle aimait enfant¹³⁹¹. Mais le peintre amène aussi à concevoir que « tout est là », que *L'Alboum* existe avant même qu'il n'existe, certes sous forme embryonnaire, mais tout de même. Se déploie

ce qui alors s'évoque d'un geste où l'*agir* l'emporte sur le *faire* où prédomine l'intention, qu'elle soit consciente, ou, comme on dit, inconsciente. Que l'*agir* soit dépourvu d'intention, c'est bien ce que je veux dire. Et pourtant, l'*agir* existe bel et bien, humain à n'en pas douter, et non pas résidu de quelque inaptitude, mais ébauche liminaire de ce que l'image héritée que chacun se fait de l'homme élude depuis toujours¹³⁹².

Fernand Deligny, écrivain et psychologue, a vécu et écrit la plus grande partie de sa vie auprès d'enfants et d'adultes autistes, dans l'« atelier » qu'il a fondé dans les Cévennes, à Graniers. Son expérience le conduit à repenser les liens entre l'inné et l'acquis. L'« agir » c'est ce qui s'énonce indépendamment de tout « vouloir ». C'est dire que Deligny détache l'intention du geste fait par les humains. Ce que l'on a l'habitude d'associer – faire quelque chose en vue de – c'est déjà aller trop vite, c'est-à-dire que c'est déjà interpréter, déjà se raconter une histoire, et humaniser le geste au sens où l'humanité se distinguerait par le sens, justement, de ses gestes (en fait plutôt de ses actes, sans doute). Il s'agit de se situer en deçà de l'idée reçue selon laquelle l'humain, c'est le sens, et de le considérer dans sa parenté d'espèce avec l'autre, ici l'animal. Deligny invente la notion d'« arachnéen » pour qualifier

ce mode d'être en réseau qui est peut-être la nature même de l'être humain, l'« esprit » n'intervenant, en l'occurrence, que par-dessus le marché et c'est plutôt la surcharge qui est son œuvre que la structure du réseau¹³⁹³.

Penser le mode d'être de l'arachnée – de l'araignée, mais les mots sonnent sensiblement différemment, l'arachnée pense la toile, l'expulsion « ch » du réseau sans cesse « né », tandis que l'araignée pense le règne, la capture – c'est porter attention à ce qui existe hors du sens préétabli par les symboles (et donc le langage). Deligny distingue deux types de réseaux.

À vrai dire, des réseaux, il en pleut et il semble bien que cette prolifération de réseaux atteint son comble dans les moments où les événements historiques – dont Friedrich Engels dit qu'ils sont le produit d'une forme inconsciente et aveugle – sont intolérables [...] Il y a donc ces événements qui poussent, ont poussé, comme on dit qu'un arbre pousse ou que montent les murs d'une maison, et il y a les réseaux qui se

¹³⁹¹ Zouc, in *Zouc, op. cit.*, « Entretien avec Hervé Guilbert », p. 16.

¹³⁹² Fernand Deligny, « Avant-propos », *Les détours de l'agir ou le moindre geste*, Paris, Hachette littérature, coll. « L'Échappée belle », 1979, p. 10. L'auteur souligne.

¹³⁹³ Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, Paris, L'Arachnéen, 2008, p. 19.

tissent et se trament comme autant de toiles d'araignée, à la fourche des branches ou dans les recoins¹³⁹⁴ [...]

Les réseaux du pouvoir vs les réseaux de l' « impouvoir » c'est-à-dire du « non-vouloir », mais de l'existence, de ce qui est, là, indépendamment du reste, ou des gestes humains – les araignées d'une part ne cessent de tisser, d'autre part sont souvent là bien avant nous (elles nous précèdent dans les maisons et dans les bois). Il en va d'un geste arachnéen comme de l'émancipation de la toute-puissance du sens et du langage, de la « volonté » de faire, de dire – et de le présupposer chez l'autre, car c'est de là que naissent les histoires, et les fixations dans une interprétation, une norme. C'est de là aussi que l'actrice pourra partir, pour percevoir et donner à sentir la manière dont chacun de nos gestes nous racontent.

« Dans le meilleur des cas, l'*agir* serait ébauche, mais, le plus souvent, c'est d'un reste qu'il s'agit, d'une sorte d'atrophie du faire au moins pour ce qu'il nous en semble. » Atrophie du regard ou du faire qui permet qu'à un moment l'actrice « prenne scène », qu'elle se trouve comme « embarquée » par la puissance du nombre, réseau de la petite communauté qui « monte les murs des maisons », auquel comme malgré elle, elle « répond » en tissant sa toile (et ce à toute vitesse, ce qu'indique le verbe « dévider », comme si la scène était en pente).

Et reste à se demander si l'œuvre d'art ne tiendrait pas du poisson volant, de ce dehors qui n'est pas de même nature que celle qui nous est conférée par la domestication symbolique et nous embarque dans ce qui peut se dire l'histoire¹³⁹⁵.

L'œuvre d'art s'ébauche dans le détour, « où l'*agir* est manifeste », et où le « faire », qui suppose une conscience de soi, reste comme en suspens. « [E]t on connaît ces trajets des individus de bon nombre d'espèces qui se font comme sur des rails, ajoute Deligny, et quelquefois au détriment de leur sauvegarde. » Geste de sauvegarde donc, geste essentiel auquel manque toutefois, à ce stade, la conscience de soi, c'est-à-dire un regard qui donne existence qui dise « là, il y a quelque chose (un geste, une œuvre en devenir) » donc, « ici est une personne (il y a quelqu'unE) ».

1. 4. 2. L'égalité créatrice, le regard subjectivant

Pour le *Dernier Rôle de R'Alboum* en 1981, et depuis le *R'Alboum* de 1978, Zouc collabore avec Roger Montandon, à un moment où elle « eut besoin d'aller plus loin dans [s]on travail¹³⁹⁶ ». « Nous voyons ensemble le travail, raconte-t-elle, il y a l'élaboration des

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁹⁶ Zouc, « Zouc par Zouc », in *Zouc, op. cit.*, p. 40.

sketches, leur choix, le montage, la mise en scène¹³⁹⁷. » L'actrice partage avec son partenaire de création ses souvenirs, et ils voient ensemble le travail : c'est-à-dire que le geste ne se voit pas de lui-même pour l'actrice, il faut qu'une personne tierce soit « tout autre chose envers l'autre [ici l'actrice] qui n'attend pas de nous que nous soyons cet UN-quelque dont les moindres gestes sont codés de telle manière que ce code qui suppose que l'autre joue son rôle provoque le désarroi¹³⁹⁸ ». Ne rien supposer, mais voir ce qui est là, en train de naître, un « art d'observer¹³⁹⁹ » qui fait le partenaire.

En arrivant au centre de la scène, l'actrice est sortie de son rôle d'enfant. Elle agit de manière inattendue, en butte aux « il faut » sociaux et parentaux. Elle ne joue là pas de rôle, elle « dévide sa pelote » comme on voit un film (celui des habitantes et habitants du village) en accéléré. Il y a une personne, un individu, mais où est le sujet, où est le spectacle ? Il faut que le regard soit, quoiqu'il voie, assentiment. « À s'en tenir au ressenti, on requiert l'assentiment, l'assentiment – des autres – étant sans doute préalable à ce que chacun ressent, et non le contraire¹⁴⁰⁰. » Cela suppose deux corps, bien distincts, et une stricte séparation des rôles, pour éviter toute confusion, toute identification. Dans le processus de travail inventé par Zouc et Roger Montandon, chacun est à sa place. Le moment de la création est commun et double, chacun travaille pour soi dans un dispositif où travailler pour soi donne à l'autre. Voici comment Roger Montandon en témoigne :

Vaurargues, l'atelier. Par-dessus les tuiles rondes, le ciel de l'été brouille les derniers contreforts des Cévennes. Zouc assise en face de moi sur le grand fauteuil d'osier. Ses cheveux tirés dégagent sa tête, les oreilles, les mains retombent à l'extrémité des accoudoirs, s'abandonnent.

« Tu me mets un peu de musique ! »

Il lui est difficile d'accepter le silence quand elle est contrainte à l'immobilité. De la musique elle reçoit le mouvement qui lui est refusé. [...]

Zouc suit le va-et-vient de ma main sur la toile, d'un œil que peu à peu le rêve envahit, qui s'absente en lui-même. L'après-midi s'écoule. À quoi songe-t-elle ? Don Juan, après l'avoir enlevée, l'a reconduite chez elle. Maintenant sa pensée travaille, ou plutôt, quelque chose la travaille. Je le perçois à son regard qui se porte sur moi sans me voir, qui file à l'intérieur, qui... Je me reprends, sachant bien que si je me laisse entraîner à sa suite, je suis fichu. Je reviens à la surface, à l'œil, à sa construction, à l'orbite où il s'enchâsse sous la mince arcade. Si tout cela se marque, le reste, la profondeur, l'expression viendra de surcroît, sans que j'y pense et parce que je n'y aurai pas pensé. J'oublie Zouc, qui m'a elle-même oublié, je ne vois plus,

¹³⁹⁷ *Ibid.*

¹³⁹⁸ Fernand Deligny, *Les détours de l'agir*, op. cit., p. 14.

¹³⁹⁹ Il s'agit du titre d'un chapitre et d'un art décrit par Anna Tsing, qui appelle à la percevoir, « dans l'ombre de l'"anthropo-" », les agencements qui s'y tissent et fabriquent des modes de vie. (Cf. *Le champignon de la fin du monde*, op. cit., p. 58-60.)

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

dans l'espace et la lumière, qu'une forme sans nom dont je cherche la structure, dont je tente de m'approcher, là, tout près, lointaine, inaccessible¹⁴⁰¹.

Nous retrouvons la campagne et, comme par hasard, nous sommes dans les Cévennes. Cet extrait nous donne accès à l'intériorité du peintre en train de faire le portrait de Zouc assise, de face. Roger Montandon perçoit, dans son étude, le mouvement de la pensée chez Zouc ; il doit se rappeler qu'ils sont deux, et que la rêverie de l'actrice sert son travail, qui n'est pas le sien. Le geste émancipé rappelle chacun à sa propre tâche. Il est une traque qui est déviée à suivre l'autre, à vouloir le deviner. On voit combien le regard est toujours possiblement un acte de capture, d'enfermement, de pénétration, et comment la démarche d'émancipation se joue dans les interstices de la relation à deux. Comment le regard doit se tourner vers l'intérieur, pour se suivre – « Zouc suit le va-et-vient de ma main sur la toile, d'un œil que peu à peu le rêve envahit, qui s'absente en lui-même. » Le geste de l'actrice cède à l'hypnose pour accéder à un autre état, proche ici du rêve¹⁴⁰². Se suivre c'est s'oublier, c'est-à-dire c'est s'abstraire un moment du contexte. Et cela n'est possible que dès lors que le contexte est favorable, c'est-à-dire que l'autre en face travaille à s'émanciper de la séduction que provoque une actrice au travail, ou aussi bien du charme propre à la confusion des rôles – être peintre et metteur en scène à la fois, au même instant : non, c'est prendre le pouvoir. Le geste émancipé du rapport de pouvoir ne peut avoir lieu que lorsque les deux créateurs ont posé le cadre de leur travail respectif.

Le geste s'émancipe de la confusion des rôles et des espaces, tout en associant les deux travaux. Deux artistes travaillent chacun à leur œuvre au même moment. Cette séparation des espaces et des rôles est émancipatrice. Elle permet à l'imaginaire de s'ouvrir. Le peintre voit l'actrice comme son modèle tandis que l'immobilité, la qualité de concentration de l'autre, l'assentiment du regard qui cherche la vérité et la beauté, la musique, permettent à l'actrice d'accéder à elle, à ses souvenirs.

À cinq heures, je laisse tomber ma palette et nous passons à son travail à elle. Elle l'avait entamé durant la pose. Quand je l'avais sentie peu à peu s'enfoncer en elle, c'était pour se brancher sur ses souvenirs, car les images que Zouc fait défiler sur scène sont toutes tirées des registres de sa mémoire, une infaillible mémoire affective, visuelle et auditive, où s'imprime instantanément tout ce qui a pu la

¹⁴⁰¹ Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc, les couleurs de la vie », in *Zouc, op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁰² « Tout à l'heure, quand je veillais, les souvenirs admis étaient ceux qui pouvaient invoquer des rapports de parenté avec la situation présente, avec mes perceptions actuelles. Maintenant, ce sont des formes plus vagues qui se dessinent à mes yeux, ce sont des sons plus indécis qui impressionnent mon oreille, c'est un toucher plus indistinct qui est éparpillé à la surface de mon corps ; mais ce sont aussi des sensations plus nombreuses qui me viennent de l'intérieur de mes organes. Eh bien, parmi les souvenirs-fantômes qui aspirent à se lester de couleurs, de sonorité, de matérialité enfin, ceux-là seuls y réussiront qui pourront s'assimiler la poussière colorée que l'aperçois, les bruits du dehors et du dedans que j'entends, etc., et qui, de plus, s'harmoniseront avec l'état affectif général que mes impressions organiques composent. » (Henri Bergson, « Le rêve », art. cité, p. 126.)

frapper, la troubler, la révolter ou la charmer. [...] « J'ai pensé, me dit-elle, à une de ces lettres, toujours pareilles, que je recevais de ma marraine à mon anniversaire. Ça m'est revenu soudainement¹⁴⁰³. »

Se retenir n'est pas se désintéresser, et l'on lit combien le peintre connaît l'actrice, c'est-à-dire qu'il connaît ses puissances et ses faiblesses, comme nous le verrons, connaissance permise par la distance. Défaite de toute occupation physique, l'actrice est disponible à elle-même, c'est-à-dire à sa mémoire. Immobilité et attention à la musique – on retrouve l'écoute duncanienne – la sollicitent. Ces conditions d'émergence de l'idée du sketch sont liées au fait que son corps est immobile, d'une part, et liées au fait que Zouc se met au service du travail de peintre, d'autre part. Le don est l'« action d'abandonner gratuitement à quelqu'un la propriété ou la jouissance de quelque chose¹⁴⁰⁴ ». Ici le corps, l'image de l'actrice.

Le quelque chose étant en l'occurrence quelqu'un, il faut y croire que ce don est *fait* pour rien. Le « pour rien » qui caractérise l'*agir* est contraire à la nature du *faire*, qui partant de « réaliser un être » en arrive à « se fournir en ; prendre quelque chose » [...] Mieux vaut voir les choses comme elles sont et dire que ce don de la conscience d'être implique un pacte inéluctable¹⁴⁰⁵.

Que le pacte se brise, il y a rapport de pouvoir, l'un et l'autre ne sont plus qu'Un dans l'œil du pouvoir et des idées reçues, admises : dans la définition d'un « faire », dans la précipitation de vouloir donner sens à un geste – traquer n'est pas capturer, c'est observer les manières de faire de l'autre, dans une forme de « diplomatie animale¹⁴⁰⁶ ». D'où l'importance, l'intérêt du cadre et de son respect, pour que *l'agir* – on voit ici qu'il s'agit aussi bien du vagabondage de la pensée que du tracé du peintre, mais ce dernier n'est pas notre sujet – advienne. La pensée peut agir, le souvenir se faire jour grâce au cadre, qui implique l'attention, la distance, l'observation. C'est un cadre physique et temporel, qui ne détermine nulle action mais une position subjective, un espace-temps d'attention. Ainsi posé le cadre pour les prémisses de *l'agir*, le geste peut « prendre », comme une sauce.

Le geste, pour être émancipé, demande à être un peu « géré », il engage à une « écologie » particulière au sens de la bonne « gestion du discours » : un regard et une parole attentives, une structure précise. Regarder ici, procède de l'assentiment et de la circulation, c'est l'acte de regarder à deux qui va permettre au sketch de prendre consistance, c'est-à-dire qu'il va

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴⁰⁴ « Don », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne.

¹⁴⁰⁵ Fernand Deligny, *Les détours de l'agir*, op. cit., p. 21-22.

¹⁴⁰⁶ « Le retour du loup interroge notre capacité à coexister avec la biodiversité qui nous fonde – à inventer de nouvelles formes de diplomatie. Notre sens de la propriété et des frontières relève d'un “sens du territoire” que nous avons en commun avec d'autres animaux. Et notre savoir-faire diplomatique s'enracine dans une compétence animale inscrite au plus profond de notre histoire évolutive. » (Baptiste Morizot, « Les Diplomates : cohabiter avec le loup dans les forêts de France et de l'esprit. » *Wildproject*, 2016, 2918490555. Consulté le 30 janvier 2020. ([hal-01415513](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01415513)).)

permettre de séparer les différentes instances narratives¹⁴⁰⁷ – les différentes personnes qui le caractérisent, qui font que la toile de Zouc, à ses débuts, est plutôt du type « boule gluante¹⁴⁰⁸ ».



Figure 2. « Zouc, dessin de Roger Montandon », 1978, in *Zouc, op. cit.*, p. 96.

C'est ainsi que nous travaillons depuis des années : elle improvise et j'inscris à la volée tout ce qui lui traverse la tête. Ces improvisations disparates sont ensuite passées au tamis. Après quoi, il reste à rassembler les éléments retenus, à les orchestrer, à bâtir le discours qui, lui-même, est susceptible de subir de nouveaux remaniements au cours des répétitions, afin qu'il récupère ce que l'« oralité » avait pu perdre dans son passage à l'écrit¹⁴⁰⁹.

Tout est manié, remodelé au fil du temps et des répétitions. Zouc et Roger Montandon sont en présences de rudiments – « ébauche d'un organe, reste d'un organe atrophié » – qui ne se laissent pas appréhender sous le règne du sens. C'est dans l'échange, c'est-à-dire à partir de ces ébauches qui ne font pas sens, qui résonnent en l'actrice comme des bris de (res)sentiments, étrangers à Roger Montandon – ils n'ont pas le même corps – qui observe avec assentiment et empathie, que s'ébauche le geste à proprement parler. Car « il est possible

¹⁴⁰⁷ En vertu du fait que « [n]ous ne vivons pas “dans” un certain environnement : nous sommes un ensemble de relations qui nous constituent *en même temps* qu'elles constituent notre environnement ». (Yves Citton en collaboration avec Saskia Walentowitz, « Pour une écologie des lignes et des tissages », art. cité, p. 30. Les italiques sont dans le texte.)

¹⁴⁰⁸ « [C]ertains individus procèdent comme l'araignée à boule et le même individu peut à certains moment de son existence tramer la toile et, à d'autres, manier la boule gluante. » (Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, *op. cit.*, p. 14.)

¹⁴⁰⁹ Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc », art. cité, p. 70.

aussi de situer le un dont le sujet s'instaure comme un rudiment du nous – organique¹⁴¹⁰ » : ce qui passe entre les deux artistes est de l'ordre de l'unité de l'espèce, cette empathie animale qui nous lie en tant qu'humain. Ainsi, poursuivant la réflexion de Deligny, « tout se joue sur un choix qui est bien d'en décider si le rudiment [à quoi ils ont affaire] est ébauche ou reste¹⁴¹¹ ». Il se trouve que l'ébauche et le reste (atrophie en l'actrice de ce qui ne lui a pas été autorisé enfant, là où elle n'a pas été regardée avec assentiment) sont précisément les deux faces du geste de Zouc.

1. 4. 3. Faire scène

Il en va d'un processus de « prise de conscience », d'un geste de « dépareillement », émancipé de l'effet de l'autre – de son souvenir présent – en soi. L'ébauche – du personnage – et le reste – le ressentiment envers la personne – sont à l'œuvre dans le geste de l'actrice suisse. Roger Montandon restitue en détail leur démarche en prenant l'exemple du sketch de la lettre rituelle de la marraine, la quatrième dans la version de 1981. En voici le texte.

Lugano, le 21 avril 1965

Ma chère filleule,

Comme je te l'avais demandé, j'ai bien reçu tes jonquilles. À mon tour je t'envoie pour tes quinze ans un petit tablier jaune, jaune comme les jonquilles. Je ne t'ai pas envoyé des chocolats parce que maintenant que tu deviens t'une demoiselle, z'une demoiselle, il est temps que tu perdes un peu de poids et que tu apprennes à être, comme ta sœur, un peu coquette si tu veux te trouver un mari.

Embrasse bien tes parents de ma part.

Sois sage.

Ta marraine qui t'aime.

La missive est classique, « typique du genre, banale et qui se veut certainement pas méchante dans l'esprit de son expéditrice », analyse le peintre, qui suggère ensuite le cheminement de l'élaboration du sketch. La citation dans son ensemble déplie la manière dont s'articulent l'ébauche et le reste, dans le geste de l'actrice suisse.

Songerie de Zouc qui vient à se fixer sur un petit évènement désagréable de son enfance, un souvenir refoulé : à chaque anniversaire, une lettre de sa marraine dont les termes invariables lui annoncent, au lieu de chocolat, l'envoi d'un cadeau « utile », un tablier. Qui plus est, ce cadeau est conditionnel, il répond à l'envoi d'un bouquet de jonquilles. La lettre contient encore, outre le chocolat, une allusion blessante à son poids, doublée d'une autre, non moins maladroite, à sa sœur, qui ne

¹⁴¹⁰ Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, *ibid.*

¹⁴¹¹ *Ibid.*

peut qu'exciter sa jalousie. Elle agite aussi une épée de Damoclès à l'horizon : Si tu restes grosse comme tu es, tu ne te marieras pas. [...]

À remarquer que ce souvenir non digéré porte la date du 29 avril 1965 et que c'est au cours de l'été 77 qu'il ressurgit à la mémoire de Zouc.

Voyons maintenant comment elle reconstitue l'évènement.

Elle aurait pu le donner tel qu'il s'est réellement passé : imiter la fillette qu'elle était alors en train de lire une lettre reçue à l'instant et faisant des grimaces de révolte et déplaisir à chaque allusion désagréable. Nous n'aurions là qu'une évocation d'un comique au premier degré assez conventionnel.

La trouvaille, c'est de *transformer la situation en la retournant* en quelque sorte ; c'est de ne pas se borner à lire la lettre, mais de la réciter, comme si les termes en étaient connus d'avance, et de le faire en imitant la voix et le ton guindé et maniéré de la marraine.

Cette récitation est préparée par l'introduction au sketch. Zouc imite un appel de sa mère :

« Zouc ! »

auquel elle répond d'un « ouais » agacé pour reprendre aussitôt la voix maternelle :

« Une lettre de ta marraine ! »

« Ouais ! »

Ce second « ouais », la stricte répétition du premier est admirable par l'absence de surprise et d'enthousiasme qu'il manifeste. Cette lettre, nul besoin de l'ouvrir, je n'en connais que trop bien le contenu.

Trouvaille encore : le petit *retournement* final où Zouc intervient avec une moue acide et dégoûtée et sur un ton agressif pour prêter à la marraine des sentiments contraires à ceux qu'elle exprime tout en gardant leur formulation même. Le « ta marraine qui t'aime », nous l'entendons : « Ta marraine qui ne t'aime pas ! ».

[...]

En conclusion, Zouc dépasse ici la description anecdotique d'une réalité vécue dans sa jeunesse pour nous en faire partager le souvenir revécu des années après, où *l'enfant prend une revanche sur sa déception et sur celle qui en est la cause, la matrina, substitution de la mère, dont elle déjoue l'autorité et les pouvoirs en les tournant en dérision*. Le cheminement qui donne naissance au sketch et lui confère sa dimension profonde est donc la *remontée* d'une lettre mal reçue par une enfant et dont toute la drôlerie ne lui est apparue qu'à sa maturité, car il faut soi-même apprendre à se détacher et rire de son malheur pour pouvoir en faire rire les autres. « La lettre d'anniversaire » fait la *synthèse* entre une réaction ancienne de déplaisir et une réaction actuelle de plaisir, d'amusement irrespectueux, de compréhension satirique, de délivrance¹⁴¹².

On peut parler ici de « tour » de l'actrice quant à son geste, qui est un « détour » par l'introduction d'une troisième personne, celle de l'institutrice et partant de la classe, manière de détourner l'affect de déplaisir passé et vécu dans l'intimité vers le plaisir du jeu et du partage. On retrouve ici l'image de la bobine. L'actrice a été, au moment de la réception de la lettre de la marraine, « embobinée » : elle s'est laissée prendre par cette personne qui l'assigne

¹⁴¹² Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc », in *Zouc, op. cit.*, p. 76-77. Nous soulignons.

à une triple place d'enfant (qui doit écouter les « adultes »), de filleule (qui doit faire des cadeaux à sa marraine) et de fille (qui doit se trouver un mari donc faire attention à la manière dont elle se nourrit). Le geste d'émancipation consiste ici à se déprendre du filet affectif de déplaisir passés, s'en « débobiner » d'abord en déroulant le film mémoriel, puis en réalisant les présupposés de l'adresse de la marraine : elle se rajeunit (l'actrice a quinze ans à la réception de la lettre, et la récitation correspond à un âge antérieur), elle se met dans une situation d'obéissance obligée et de correction, dans un exercice d'effort pour correspondre à ce qui est attendu en classe.

[Cela] produit, pourrait-on dire, un effet de triple miroitement : Zouc contrefaisant la Zouc de sa quinzième année en train de contrefaire sa marraine en trébuchant et se reprenant comme le ferait une écolière sous l'œil sévère de son institutrice¹⁴¹³.

De l'acte de se défaire du mauvais tour joué malgré elle par sa marraine au détournement qui consiste à jouer une situation d'une enfant en cours de français, le geste de l'actrice s'émancipe du déplaisir et de son possible retournement en affect vengeur (qui ne serait pas émancipé car resterait dans la soumission à l'effet produit par la marraine) via l'introduction d'un tiers : la lettre n'est plus interpersonnelle, de sa marraine à Zouc, elle est publique, adressée collectivement aux doubles niveaux de la fable (Zouc enfant récite en classe) et du spectacle (Zouc actrice face au public). Elle objective en outre la position subjective inconsciente de sa marraine, inconsciente en effet de s'adresser à sa filleule comme une institutrice « ancien style ». C'est moins considérer la « claque » reçue à la lecture que le paysage mental demeuré inconscient de celle qui la donne, qui confère au sketch sa situation concrète.

Le geste émancipé de l'affect produit par le souvenir consiste, dans *L'Alboum*, là où elle a subi une situation à laquelle il ne lui a pas été possible de répondre en son temps – on a vu la puissance de la triple assignation enfant-filleule-fille –, et encouragée par l'assentiment psychophysiologique de Roger Montandon, à se donner la parole au sein d'un jeu complexe d'instances énonciatives, de Zouc enfant qui s'adresse à l'institutrice en relatant une missive envoyée par sa marraine et à laquelle elle donne donc voix, à Zouc actrice qui s'adresse au public et tient une position de témoin vis-à-vis des violences subies et intériorisées par les enfants... jusqu'à la possibilité de les mettre en corps et en mot à l'occasion, ici, d'un geste spectaculaire. Le geste de création est un geste d'émancipation non pas tant au sens où il s'agirait, comme chez Angélica Liddell, de se délivrer ici d'un mauvais souvenir, mais à délivrer une parole qui, en son temps, a été coupée – elle était impossible. Il s'agit donc

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 76.

d'inventer une langue telle qu'elle n'a pas été donnée mais qui se forge dans l'adresse. Triple assignation, triple instance narrative, triple décalage. C'est par le montage de plusieurs situations, et donc de plusieurs corps – Zouc enfant jouant à être sa marraine face à son institutrice – que s'initie le geste émancipé du poids du passé.



Figure 3. « Zouc, croquis de scène, Roger Montandon », 1978, in *Zouc, op. cit.*, p. 49 et p. 60.

En travaillant à partir de la prise de son passé sur elle, l'actrice peut initier un geste qui déploie différentes instances narratives révélées comme autant de fictions mettant en scène des rapports de pouvoir. C'est de ne pas nier la complexité de l'« embobinage », donc de la soumission à une parole (écrite) restée coincée, que le geste est émancipé¹⁴¹⁴. Le cadre permet au ressentiment d'apparaître comme tel, prémisse au déploiement du geste, qui démonte le souvenir et le remonte en sketch. Si le processus de création est une émancipation, il est à comprendre au niveau de ténuité décrit par Montandon : il s'agit d'être attentif et attentive à la « remontée » d'un souvenir comme sur la piste d'un animal, ici d'une missive, et au faisceau des causes qui confèrent une certaine couleur à ce souvenir. Le geste émancipé est presque une géologie de l'*agir* lors de laquelle l'actrice met au jour des strates mnésiques avec

¹⁴¹⁴ Bergson, lui, parle de « suivre les contours sinueux et mobiles de la réalité ». (Henri Bergson, « La conscience et la vie », in *L'Énergie spirituelle, op. cit.*, p. 33.)

lesquelles elle travaille, traces de la manière dont elle fut agie, et doit présentement agir en vue du geste artistique à faire. D'une certaine manière, le corps sait ce que la conscience a à démêler. Mais pour que l'une n'agisse pas avant l'autre et ne le fige – ne l'interdise de dire, car le « Surmoi¹⁴¹⁵ » social est puissant – il faut inventer des cadres à l'à-venir du geste.

Que l'actrice parte d'une pièce et choisisse de la mettre en scène telle qu'elle, peu ou prou, qu'elle choisisse de la réécrire ou d'en inventer une, le geste s'émancipe du poids de l'héritage en le configurant de manière originale en passant par l'intimité des personnages dans leurs relations avec le monde. De la prise en charge d'une globalité au découpage de « composantes de subjectivation », s'il y a une proximité entre émancipation et mise à distance, il faut d'abord entrer dans le « chaos » que suscite toute interrogation du lien entre l'intime et le collectif, l'individuel et le commun. De là germe un geste émancipé d'une blessure – celle du personnage, celle de l'actrice – suscitée par l'autre qui a imprimé son pouvoir. C'est le lien maternel entre la scène et la salle que l'actrice vient interroger – que le théâtre pe/anse. Cette blessure est constitutive des corps féminins fictifs et réels, c'est à partir d'elle que se révèlent les forces en présence. C'est là que le geste agit comme couture, il s'agit d'extraire des fils – c'est-à-dire d'interpréter – pour tisser un sens nouveau en relation avec une conjoncture historique et personnelle. De la fable de Musset à celles de Shakespeare, au fonctionnement du monde politique à la manière dont les souvenirs parviennent à la mémoire, ce sont autant de fictions, de représentations du monde, textes ou scénarios relatifs aux représentations du féminins, incorporés, dont il s'agit de s'émanciper. Le réaliser, c'est s'y rendre disponible : ne pas les nier dans leur complexité. Cette manière d'être disposée à l'altérité est constitutive du geste qui a à s'en émanciper dès lors qu'il y a rapport de pouvoir. L'autre peut ainsi devenir le lieu non pas de la déprise mais de l'écoute, de la nécessité artistique.

2. La place de l'autre dans le geste

L'altérité dans le geste de l'actrice, est en amont et en aval de la représentation. Elle touche l'altérité de la relation à son image et la création d'une image scénique à laquelle le public va pouvoir croire. Faire un geste pour une actrice c'est toujours d'abord savoir, et apprendre – le geste instruit en s'exécutant, il s'ouvre sur autre chose – l'histoire des représentations de son

¹⁴¹⁵ Le « Surmoi » est un concept psychanalytique développé par Sigmund Freud. C'est un « [é]lément de la structure psychique qui joue, à l'égard du moi, le rôle de modèle idéal, de juge, de censeur en opposition aux désirs, aux pulsions, et qui se développe dès la petite enfance par identification avec l'imgo parentale ». (« Surmoi », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.)

corps sexué, c'est transformer une image aliénante en une image non seulement altérante « pour soi », mais aussi productrice d'altération quant aux représentations de la féminité. S'émanciper d'une image sans nécessairement changer cette image quant au représenté, mais se l'approprier matériellement et insuffler de l'altérité comme des « brèches », pour reprendre une expression de l'historienne Michelle Perrot¹⁴¹⁶. Ainsi les qualités du geste émancipé sont-elles élasticité, souplesse, insinuation à l'intérieur des esthétiques, faisant fi des querelles pour parvenir à dire quelque chose d'autre. À considérer l'émancipation comme un processus, le geste émancipé est à concevoir comme vibration rendue sensible. Il travaille à une forme de transparence entre le perçu et le donné. Il y a là à penser une forme d'écologie du geste, un refus de l'assignation qui passe par la mise en circulation des esthétiques et des énergies¹⁴¹⁷.

2. 1. Le geste de la diseuse : construire une atmosphère par les mots

La diseuse fin de siècle cisèle ses mots, ses « babioles¹⁴¹⁸ », qu'elle considère dans leur matérialité. Nous l'avons vu, Yvette Guilbert se démarque des nouveaux types de chanteuses contemporains, la Pierreuse ou la chanteuse épileptique, pour se situer dans la filiation de la chanson populaire emblématiquement incarnée par Thérèse, dont elle se démarque. La diversité générique de son répertoire et son évolution au fil du temps l'ont amenée à développer des principes à même de transcender la multiplicité des thèmes et des tonalités qu'elle avait à interpréter. Émancipé des autorités du texte et de la musique, le geste d'Yvette Guilbert cherche dans l'organisation des mots dans le poème, poème qu'elle situe dans le contexte d'une œuvre plus large et dans les esthétiques de son temps, à composer une « atmosphère » scénique. L'émancipation du geste n'est pas à entendre dans les termes d'une opposition contre le texte poétique, il s'envisage dans une certaine manière de le concevoir et de le situer dans deux contextes plus larges afin de répondre au double enjeu de la transmission et de la pratique de la représentation. Si le geste crée une « mystique *impression d'art*, plutôt qu'une *matérielle réalisation*¹⁴¹⁹ », il traverse bel et bien la matière, c'est de là qu'il « fait voir ».

¹⁴¹⁶ « Dans les “ brèches ” des systèmes de pouvoir, le féminisme surgissait, en « vagues » successives. » (Michelle Perrot, « Histoire des femmes et féminisme », *Journal français de psychiatrie*, n°40, 2011, p. 16.

¹⁴¹⁷ « À chaque foyer existentiel partiel, les praxis écologiques s'efforceront de repérer les vecteurs potentiels de subjectivation et de singularisation », énonce Félix Guattari in *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 37.

¹⁴¹⁸ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, op. cit., p. 94.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 107. L'autrice souligne.

2. 1. 1. Répondre à une invitation / Fouiller les mots, fouiller la terre

On peut d'abord poser un paradoxe entre la précision de l'articulation, le caractère acéré de la diction, et l'irréalité de l'image cherchée à produire dans l'imagination du spectateur par Yvette Guilbert. D'un côté en effet, le critique Gustave Geffroy écrit que « [c]haque syllabe arrive en flèche, décochée par le gosier, par les dents, par la langue, portée sur la claire onde sonore, transparente, à la fois ferme et frêle comme un cristal vibrant¹⁴²⁰ », de l'autre, l'actrice affirme que le texte n'est

– Rien ! qu'un fil rouge, un tracé, souvent mal fait, incomplet, qui s'arrête sans atteindre son but, sans fixer la totalité pensive intérieure du poète, – alors je m'en sers, de ce texte, comme d'un guide, simplement [...] Ce fil rouge m'aide seulement à comprendre *l'idée du sujet* [...] ¹⁴²¹

Si le texte n'est rien, c'est qu'il est désarmant, « mal fait, incomplet ». À la lecture, on n'y comprend ni n'y voit rien. S'il est « un fil rouge, un tracé » il va falloir, c'est le geste de la diseuse, lui donner corps. Cela n'est pas prétexte à inventer mais invitation à se plonger dans l'imaginaire du poète, afin de voir et comprendre ce que la chanson masque mais dont pourtant elle parle. Le geste de la diseuse doit se connecter à la « tonalité pensive intérieure du poète ». Pour cela, il faut entrer dans la chair des mots choisis et les envisager comme des produits organiques de la pensée du poète.

Le heurt entre l'écriture alphabétique géométrique, et la nécessité de trouver dans cet alignement de signes sur la page l'énergie vitale qui les a pensés et agencés de cette manière est soulignée un peu plus tôt par François Delsarte qui,

[e]n plus des écrits logographiquement structurés, [...] crée des diagrammes où sont inscrits quelques rares termes alors que prédomine l'aspect iconique. Souvent les diagrammes sont soulignés par la couleur, qui peut être employée pour écrire quelques mots ou pour remplir certains espaces¹⁴²².

En réponse à l'abstraction de l'écriture, il s'agit d' « insuffler de la *dynamis* au texte¹⁴²³ ». La couleur est ici plus qu'une référence, elle est une qualité qui tend à rapprocher le texte visible de la pensée de l'auteur. Or ce travail anticipé par le théoricien français reste à faire pour la diseuse de chanson qui compare son geste à celui de l'artiste plastique :

Nous sommes en effet des peintres, des imagiers, notre organe est notre palette, c'est avec, [sic] la voix parlée mêlée au chant, la multiplicité des « nuances », que nous

¹⁴²⁰ Gustave Geffroy, *Yvette Guilbert*, orné par Henri de Toulouse-Lautrec, Paris, 1894, n. p.

¹⁴²¹ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 91. L'actrice souligne.

¹⁴²² Elena Randi, *François Delsarte : la scène et l'archétype*, op. cit., p. 75. Le terme de diagramme ne peut que faire écho à l'analyse qu'en fait Gilles Deleuze à partir de son emploi par Bacon. In Gilles Deleuze, « Peinture. Cours du 7 avril 1981 », cours cités.

¹⁴²³ *Ibid.*

colorons, et mettons en lumière, nos personnages, nos sujets, leur atmosphère, leur époque¹⁴²⁴.

Comment faire, face à un texte, pour rejoindre la pensée du poète ? Lequel en outre et souvent dans les textes de chansons populaires, déguise sa pensée, non seulement à cause de la censure mais aussi par plaisir de jouer sur et avec les mots ? Ces derniers en effet, peu diversifiés dans les « Chansons Populaires », peuvent revenir

jusqu'à dix fois, douze fois, et chaque fois on les fait entrer et sortir de scène, avec un maquillage différent, une cellule nouvelle, un sens nouveau, et des mariages successifs, avec les couplets auxquels ils sont liés, car quoiqu'on dise, les vieux poètes populaires ne les ont pas mis là, sans savoir pourquoi¹⁴²⁵.

Le mot est une scène dans la scène, à chaque fois qu'il arrive, il arrive encore, mais aussi il doit arriver « autre ». Il entre en scène en tant qu'il figure, mobilise autre chose que précédemment et qu'il figurera ensuite. Le mot est lui-même et autre, nouveau, surprenant, il est pris comme « mot », et non comme « vecteur de sens ». Porter attention aux mots est dans un premier temps une manière de s'émanciper de l'autorité du texte, de voir la manière dont il joue et met en activité des réseaux de sens, de couleur, sous-jacents aux mots eux-mêmes qui aussi bien les révèlent. Les mots en eux-mêmes sont un déguisement et sont déguisés à la fois par le poète dont l'actrice doit retrouver, par un travail sensible de diction, le cheminement : c'est de l'intérieur des mots qu'elle retrouve le « fil rouge ». Car si le sens du poème, de la chanson, est masqué par les mots d'autant plus qu'identiques à eux-mêmes, il est aussi ouvert, puisqu'il appartient à l'actrice de les interpréter, ici de les colorer. C'est à l'interprète d'agir : d'interpréter, en accord avec le « fil rouge » décelé dans l'effet d'ensemble.

Le geste de la diseuse est ici émancipé du sens entendu comme vecteur car il est « invité », par la structure même de la chanson, à intervenir, invité au jeu. Le geste de la diseuse s'inscrit dans un rapport ludique avec le texte en repérant les endroits, précisément, où ça joue : où le texte appelle, ici par le bâillement du sens du sens suscité par la répétition, l'interprétation. Le texte aussi bien contient une zone pour le déploiement du geste, une zone « haptique¹⁴²⁶ », qui appelle l'interprétation et que l'actrice doit savoir repérer. Le texte est un territoire que l'actrice explore pour en débusquer les ressources à exploiter dans l'interprétation. Tout est là, mais il faut encore le trouver : fouiller. Cela est l'inverse d'une « décision » de sa part à elle, ainsi que du « pifomètre ». Débusquer cette zone par le travail de la matière du texte permet de traiter le sujet, donc d'atteindre une forme d'efficacité spectaculaire, d'entrer en lien avec ce qu'il y a à en dire, c'est-à-dire à partager – à faire entendre et résonner. « C'est le *sujet* qui

¹⁴²⁴ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, op. cit., p. 16-17. (La typographie est de l'autrice.)

¹⁴²⁵ Yvette Guilbert, *ibid.*

¹⁴²⁶ Nous revenons sur ce mot un peu plus bas.

m'importe, *c'est lui qu'il faut chanter, dire, exprimer, rendre vivant*¹⁴²⁷. » Jouer avec les mots ouvre sur la pensée du poète ainsi que sur une forme de curiosité pour son dire de manière plus large, et d'aller voir dans son œuvre comment ce texte en particulier résonne et s'inscrit, quel est l'univers dont il émane. L'autre est présent dans le geste sous la forme de l'invitation, du partenariat.

2. 1. 2. Entrer dans l'univers du poète

Le choix d'Yvette Guilbert se porte sur des textes poétiques qui n'ont *a priori* pas nécessairement vocation à être chantés, ni *a fortiori* à s'adresser à un public de café-concert. Le geste de l'actrice est un déplacement : de la scène lyrique à la scène populaire, du caractère éthéré de la poésie symboliste à la morsure acérée de la diseuse qui n'élise aucune syllabe. Il est dès lors un élargissement, de la lecture poétique sans voix ou à voix basse, elle doit élargir l'auditoire. Il s'agit de rendre sensible un univers poétique à travers un poème, dont il faut encore trouver, inventer la traduction scénique.

Yvette Guilbert raconte comment elle a procédé pour que « Notre petite compagne », poème de Jules Laforgue, bien connu des milieux symbolistes de l'époque, ait un devenir scénique.

Si mon Air vous dit quelque chose
Vous auriez tort de vous gêner ;
Je ne la fais pas à la pose ;
Je suis La Femme, on me connaît.

Bandeaux plats ou crinière folle,
Dites ? quel Front vous rendrait fou ?
J'ai l'art de toutes les écoles,
J'ai des âmes pour tous les goûts.

Cueillez la fleur de mes visages,
Buvez ma bouche et non ma voix,
Et n'en cherchez pas davantage...
Nul n'y vit clair, pas même moi.

Nos armes ne sont pas égales,
Pour que je vous tende la main,

¹⁴²⁷ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, op. cit., p. 92. L'autrice souligne.

Vous n'êtes que de naïfs mâles,
Je suis l'Éternel Féminin !

Mon But se perd dans les Étoiles !...
C'est moi qui suis la Grande Isis !
Nul ne m'a retroussé mon voile.
Ne songez qu'à mes oasis...

Si mon Air vous dit quelque chose,
Vous auriez tort de vous gêner ;
Je ne la fais pas à la pose :
Je suis La Femme ! on me connaît¹⁴²⁸.

La lecture de la chanson après celle du titre à de quoi surprendre, mais le décalage entre la banalité du titre et la présence de « la Femme » et de « l'Éternel féminin » est investi par l'actrice sans préjugés de genre. L'actrice ne s'identifie pas à « la Femme », elle cherche au contraire à se connecter à la « totalité pensive intérieure du poète » évoquée plus haut. Comment faire, puisque le poème lui-même adopte la position énonciative de « la Femme », et que son *ethos* semble bien mélancolique, voire désabusé ?

Comment interpréter *Cette petite compagne* pour que les illettrés puissent ne point me soustraire la joie de la chanter ? Comment « exprimer » la hantise du dédain, du mépris, de l'amertume, du mysticisme, de l'idéal déçu, du magnifique poète¹⁴²⁹ ?

L'analyse de la diseuse est à ce titre extrêmement fine, et elle se garde bien de toute projection (en tant que femme) dans « la Femme ». « La Femme », dans les mots de Laforgue, se donne, elle ne sait pas qui elle est ni ne sait où elle va, perdue dans les grandes projections dont elle s'affuble. La position énonciative est surplombante – « vous n'êtes que de naïfs mâles » – en même temps qu'elle n'est qu'un « Air » ; « la Femme » semble se décorporer à mesure qu'elle se rend disponible à tous.

L'enjeu est double, il faut que le poème puisse être compris par tous sans en amoindrir la portée poétique et les variations internes. Il ne faut pas non plus « coller » à l'atmosphère mélancolique du poème, sous peine de littéralité c'est-à-dire d'ennui. Pour pénétrer la pensée du poète, saisir et situer son imaginaire, l'actrice explique qu'il lui a fallu lire la prose du

¹⁴²⁸ Jules Laforgue, « Notre petite compagne », *Les derniers vers de Jules Laforgue : des fleurs de bonne volonté, le Concile féerique, derniers vers*, édités, avec toutes les variantes, par MM. Édouard Dujardin et Félix Fénéon, Tours, Deslis frères, 1890, p. 86-87.

¹⁴²⁹ Yvette Guilbert, *L'art de chanter une chanson*, op. cit., p. 98.

poète¹⁴³⁰. C'est là qu'elle découvre la mélancolie et le pessimisme du poète symboliste comme trait de son œuvre, contrebalancé par son humour et sa familiarité dans le style parlé. Ce sont ces deux pans de la poésie de Jules Laforgue qu'Yvette Guilbert va condenser dans la formulation scénique de « Notre petite compagne ». L'ambition de l'actrice était de restituer à travers un poème « deux cents pages de [l]a tourmente¹⁴³¹ » du poète. Ses deux trouvailles sont de faire du premier et du dernier quatrain (identiques) un refrain à même de provoquer un effet de retour rassurant qui permet au sens de se déposer (caractéristique de la chanson populaire), et de dessiner un personnage situé dans l'espace et un imaginaire contemporain, en concordance avec celui du poète. Le geste de l'actrice, émancipé du sens unique, trouve dans l'œuvre du poète de quoi nourrir son interprétation. Il s'agit là de considérer un poème comme le sommet d'un iceberg, révélateur, reflet de tout un monde à rendre présent dans le geste. Émancipé de la facture linéaire du poème, le geste de l'actrice n'en trahit toutefois pas le sens au contraire, elle l'approfondit, et cherche à lui donner un corps. Il lui faut trouver l'*ethos* scénique à même de le véhiculer.

2. 1. 3. Ancrer un imaginaire éthéré

Pour rendre le poème scénique, il faut lui donner un corps : imaginer, à partir du texte, un personnage pour le dire, et une situation d'où il l'énonce. L'actrice a alors deux traits de génie.

Mon atmosphère ? ... une boîte de nuit chère aux femmes d'amour. Son geste ? fumer ! pour l'obtenir du dessin de la bouche et de l'œil, de multiples effets. Tout, tout, tout y était, sans qu'un seul mot du texte fût changé naturellement. Je chantais « ma trouvaille » devant un groupe de gens de lettres, l'effet fut énorme. Mais sans la lecture de sa prose aurais-je pu pénétrer la terrible angoisse et les amertumes ironiques de Laforgue¹⁴³²?

Deux éléments *a priori* très simples : la situation dans une boîte de nuit des faubourgs, et un geste, celui de fumer. À partir de ces deux éléments le reste vient tout seul. Le geste de l'actrice est une synthèse qui emprunte aux esthétiques en vigueur et en opposition à cette époque, naturalisme¹⁴³³ et symbolisme¹⁴³⁴. Elle se fait en outre ethnologue, et parvient à

¹⁴³⁰ « Pour interpréter Jules Laforgue et Charles Baudelaire, il faut connaître toute leur œuvre, car la lecture d'une de leurs poésies ne suffit pas pour connaître l'âme qu'ils possèdent, les desseins qu'ils poursuivent, et la personnalité de leur pensée. C'est en lisant la *prose* de Laforgue (*Moralités Légendaires*) que j'ai compris *presque* tous ses poèmes, il en est encore qui m'échappent. / Dans la prose, Laforgue se démasque et expose au soleil les secrets de son front, alors cela va tout seul. Quand l'art poétique l'empoigne, la réduction de sa clarté est telle, parfois, que seule une élite jouit de son génie et à cause de cela la foule l'ignore [...] Mais que d'heures d'études... que de découragements pour clarifier l'œuvre Laforguienne vis-à-vis d'auditoires mêlés... » (*Ibid.*, p. 97-98.)

¹⁴³¹ *Ibid.*

¹⁴³² *Ibid.*, p. 100.

¹⁴³³ « À mon sens, la mise en scène moderne devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman. La mise en scène devrait – c'est d'ailleurs le cas le plus fréquent aujourd'hui – non seulement fournir son

repérer la figure qui se cache (ici, qui s'affirme ailleurs) derrière l'imaginaire symboliste contemporain, celle de la prostituée, étudiée par Yvette Guilbert dans l'étude des textes d'Aristide Bruant¹⁴³⁵. Le geste d'Yvette Guilbert est de faire de « La Femme » une figure concrète et d'inventer, à l'endroit précis de la parole et de l'imaginaire une esthétique émancipée des querelles qui agitent le théâtre, entre réalisme et symbolisme. Il fait feu de la fascination de l'époque, toutes esthétiques confondues, pour la figure de la prostituée¹⁴³⁶.

Du symbolisme, l'actrice retient la centralité de la parole poétique – « La parole crée le décor comme le reste¹⁴³⁷ » – et la grande sobriété des moyens scéniques. Pierre Quillard, défenseur de cette esthétique, énonce que « [l]e décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame » ... et Yvette Guilbert met dans la fumée de sa cigarette l'« Air » de « la Femme ». De même, le corps de la diseuse, nécessairement peu mouvementé, possiblement posé d'une fesse sur un haut tabouret de chant qui pourra être celui d'un bar, fait signe vers l'hiératisme des figures mythologiques évoquées dans le poème.

L'intense activité mimique du visage quant à lui, des yeux, de la bouche, du front, fait signe vers le choix d'une incarnation et d'une adresse plus directe aux spectateurs, à la mode du café-concert. Du naturalisme, l'actrice exploite l'intérêt de situer le poème de telle manière que l'espace-temps soit signifiant pour le spectateur. Elle retient la notion de « milieu¹⁴³⁸ »,

juste cadre à l'action, mais en déterminer le caractère véritable et en constituer l'atmosphère. [...] Il m'a donc paru utile, indispensable, de créer avec soi, et sans aucune préoccupation des événements qui devaient s'y dérouler, le décor, le milieu. – Car c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages, et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu. » (André Antoine, « Causerie sur la mise en scène (avril 1903) », in *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 108 et p. 113.) La deuxième partie de la dernière phrase correspond exactement à ce que fait Yvette Guilbert, sur les scènes de café-concert...

¹⁴³⁴ « Nulle part l'inanité du naturalisme n'est apparue plus clairement qu'au théâtre. Évoquez les fastes du Théâtre-Libre [dirigé par André Antoine]. Nous y avons vu M. Antoine agoniser maintes fois avec un art achevé – j'écris art faute d'autre mot – ; des messieurs et des dames, des filles et des souteneurs y ont tenu les conversations les plus banales et les propos les plus grossiers, *comme dans la vie* ; chacune de leurs paroles, prise à part, était vraie et l'auteur l'avait pu entendre dire à sa concierge, à son avoué, ou aux passants de la rue ou à tel être gris, terne et vague que vous voudrez. [...] Pour donner l'illusion complète de la vie, on crut habile d'établir des décors scrupuleusement exacts, de véritables fontaines murmurèrent entre le côté cour et le côté jardin et de la viande enseigna à l'étal des bouchers. Et cependant, malgré le soin méticuleux avec lequel on représentait tout l'extérieur des choses, le drame était perdu et énigmatique, et l'illusion faisait entièrement défaut. C'est que le naturalisme, c'est-à-dire la mise en œuvre du fait particulier, du document minime et accidentel, est le contraire même du théâtre. » (Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891, p. 180-181.)

¹⁴³⁵ Voir chapitre 2 et 3.

¹⁴³⁶ La prostituée incarne l'ambivalence entre la « pauvre fille » et la « croqueuse d'hommes », figure nourricière de nombreux poètes de cette époque, des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire à *La Fille Élisa* des Frères Goncourt, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert ou la fameuse *Nana* de Zola, pour ne citer qu'eux. On renvoie, pour la critique sociale sur laquelle ouvre la figure de la prostituée, à la poésie d'Aristide Bruant, chapitre 2.

¹⁴³⁷ *Ibid*, p. 181.

¹⁴³⁸ Voir note 115.

comme Sarah Bernhardt avant elle. En choisissant de mettre dans la bouche d'une prostituée un langage élevé, l'actrice crée une tension entre l'élaboration poétique du dit et le lieu du dire. La mise en œuvre de cette tension, essentiellement spectaculaire, caractérise le geste de l'actrice qui construit une figure « réelle », émancipée de l'appartenance à une quelconque filiation esthétique en particulier. Elle émancipe la prostituée de son image en l'incarnant par delà les projections auxquelles elle est sujette. La diseuse, « habitée » par la chanson, crée une figure qui l'habite. Elle crée une « autochtone ».

Un geste est émancipé dès lors qu'il entre en dialogue avec la matière avec laquelle il a affaire et fait du texte un territoire à baliser, et à situer dans un ensemble plus large. En établissant les différents niveaux de tensions, du territoire à la carte et vice versa, se crée un personnage émancipé de l'esthétique à laquelle le poème pourrait être affilié à la lecture – le symbolisme –, et de l'esthétique à laquelle le geste de la diseuse pourrait renvoyer – le naturalisme du personnage. La vocation de la mise en scène du poème est nécessairement émancipée de l'identification au sujet de l'interprétation, ce qui permet à l'actrice d'en revendiquer l'autorité : « c'est le chanteur et non l'auteur, qui est le véritable créateur d'une chanson¹⁴³⁹ ». Creusé en vue de la réception populaire, il émancipe par ricochet le poète de son perchoir montmartrois, et accompagne le mouvement symboliste dans ce qui va être son deuxième moment, un retour doux-amer sur lui-même et son temps. En s'émancipant des esthétiques majoritaires (certes, dans ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde), en entretenant un dialogue avec elles, le geste de l'actrice se connecte au mouvement de son époque. Dans cet élargissement il trouve son langage. Le geste émancipé cumule, associe et n'exclut pas. Il combine, c'est une petite machine.

2. 2. Un geste émancipé trouve son langage

Depuis qu'elle fait ses premiers pas en scène dans le jardin de Natalie Barney, Colette interprète des textes ou des partitions relevant de l'esthétique symboliste. Du *Dialogue au soleil couchant*, de Pierre Louÿs à *Pan*, une « comédie satirique en trois actes, en prose » de Charles Van Lerberghe, le jeu de Colette apporte au mouvement une connotation certes sulfureuse mais aussi une forme de décalage par rapport à la littéralité du texte. Sollicitée précisément pour ce décalage, comment l'actrice s'émancipe-t-elle de ce que l'on attend de son geste ? Plus largement, comment le geste de l'actrice s'élabore-t-il dans le cadre d'une partition fermement préétablie ?

¹⁴³⁹ Yvette Guilbert, *L'art de chanter une chanson*, op. cit., p. 93.

2. 2. 1. De la pantomime au théâtre

Lorsque Charles Van Lerberghe écrit *Pan* en 1906, le symbolisme est entré dans une période d'autodérision¹⁴⁴⁰ vis à vis de lui-même. Il est en cela révélateur que Lugné-Poe¹⁴⁴¹, un des premiers metteurs en scène symbolistes, en charge de la mise en scène de *Pan*, pense tout de suite à Colette pour interpréter le personnage de Paniska. L'actrice joue la fiancée du dieu Pan, surgi du fond des eaux pour apporter amour et liberté sur la terre. Charles Van Lerberghe, au sujet du personnage de Paniska, écrit au metteur en scène : « Il faut qu'elle allie les quelques exigences de la morale policière avec celles de la comédie grecque... »

Aucune hésitation possible, répond Lugné-Poe, je la ferai travailler, ce sera Colette, alors Colette Willy, mon excellente amie ! Elle est en forme de toutes les manières. Déjà, elle a mimé sur quelques scènes¹⁴⁴². Quant à sa diction, je m'en charge... Paraître au dernier acte en Paniska presque nue, le front lourd de pampres, dansant en tête d'un cortège bachique, dionysiaque, et qu'importent quelques réminiscences d'accent nivernais ! Qui sait si un matin, dans la campagne de Pouilly, Pan n'apparut pas ?...¹⁴⁴³

Le metteur en scène prévient les réserves de l'auteur quant à l'accent de l'actrice, qui eût pu gêner l'effet recherché en situant la comédie grecque dans le nivernais natal de Colette, dont elle gardait un accent aux « r » fortement roulés. L'actrice, ici, entend être « cadrée » par le metteur en scène, également acteur dans la pièce, qui se « charge » de sa diction. Colette est retenue pour sa forme physique et l'imaginaire hybride des précédentes pantomimes dans lesquelles elle s'est illustrée la même année, du faune dans *Le désir, la chimère et l'amour*¹⁴⁴⁴ à la femme ensauvagée de *La Romanichelle* de Paul Franck¹⁴⁴⁵. Le geste de Colette renvoie à une esthétique mixte tout à fait en conformité avec l'ambition synthétique affirmée dans le programme du spectacle distribué au Théâtre Marigny,

¹⁴⁴⁰ Au sujet de *Pan* et du *Miracle de Saint Antoine* de Maeterlinck (1920), Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand parlent de « farces empreintes d'autodérision ». (Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, « Ironie », *Les 100 mots du symbolisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 54.)

¹⁴⁴¹ Aurélien-Marie Lugné-Poe (1869-1940) est metteur en scène et acteur, fondateur du théâtre de l'Œuvre, et grand introducteur des auteurs dramatiques belges et scandinaves en montant notamment les pièces de Maeterlinck (*Intérieur*, en 1895), Émile Verhaeren (*Philippe II*, en 1904), d'Ibsen (comme *Rosmersholm* en 1893, *Peer Gynt* en 1896, *John-Gabriel Borkman* en 1897), entre autres. C'est lui qui monte *Claudine à Paris* avec Willy et Charles Vayre d'après le roman de Colette et avec Polaire dans le rôle-titre en 1902 au Théâtre des Bouffes-Parisiens.

¹⁴⁴² Depuis le début de l'année 1906, Colette a interprété un faune dans *Le désir, la chimère et l'amour*, puis une femme ensauvagée dans *La Romanichelle*, une pantomime de Paul Franck, pièces qui connurent toutes deux un grand succès. Colette est effectivement « en forme » et apparaît comme l'actrice idéale pour le rôle au regard de ces précédents.

¹⁴⁴³ Lugné-Poe, *La Parade*, t. III, *Sous les étoiles, souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard, 1933, p. 220 ; cité par Claude Pichois, « Préface », Colette, *Œuvres*, t. I, éd. cit., p. XC-XCI.

¹⁴⁴⁴ Une pantomime de Francis de Croisset et Jean Nougès créée sur la scène du théâtre des Mathurins le 6 février 1906 et en tournée durant cette même année dans toute la France.

¹⁴⁴⁵ À l'Olympia, Colette crée *La Romanichelle*, pantomime de Paul Franck sur une musique d'Édouard Mathé, les 1^{er} octobre-2 novembre 1906, et la reprend sur la scène de l'Olympia avec Missy à l'occasion d'une fête organisée par le journal *Les Sports*. Source : <http://www.amisdecolette.fr/colette-sur-scene/>.

PAN, comédie divine, en trois actes et en prose, où la plus solide psychologie se revêt de poésie ingénue. *PAN*, œuvre d'une imagination et d'une fantaisie qui s'imposent, est la manifestation ardente d'une évolution intellectuelle. [...] *PAN* est une œuvre de foi ardente, d'un humour délicieux. La plus véhémente satire s'y marie à la métaphysique la plus audacieuse. La profondeur, la rareté des idées, le charme des rythmes épars n'empêchent point les personnages – depuis l'instituteur jusqu'au suisse et au garde-champêtre – d'être, en même temps que flamands, très humains comme ceux d'Ibsen¹⁴⁴⁶.

La description de la pièce ressemble à une sorte de « potlatch », assemblage hybride signalant l'ambivalence dans laquelle se situe le symbolisme au début du XX^e siècle. Il faut parvenir à tenir ensemble des contraires. Le personnage de Paniska, économe en paroles, devait en outre correspondre au geste de Colette, issue de l'art mimique. Le personnage est présent dans le premier acte et à la toute fin de la pièce, constituée dans son ensemble par une délibération entre les hommes du village chargés de décider s'il est possible ou pas d'accueillir parmi eux le dieu Pan tout juste renaissant. Ce champ est tendu par le hors champ d'où parviennent les nouvelles de la progression des conversions à la religion « païenne », et à l'appel de laquelle certains des personnages, comme le sacristain interprété par Lugné-Poe, finissent aussi par céder.

Le rôle de Paniska retient l'attention et scinde la critique, davantage que la longue discussion à huis clos entre les hommes du village sur la possibilité de l'accueil de Pan parmi eux. Le rôle n'est pas au centre de *Pan*, mais il fait la liaison entre les deux espaces, la cité et la révolution païenne, et le début et la fin de la pièce. Il passe, au début de la pièce, d'une soumission totale à l'autorité parentale, de la naïveté, à l'ivresse bachique et l'appel à la libération des sens. Entre deux mondes, il incarne le corps joyeux et jouissif par opposition aux discours des hommes au centre de la pièce. Il synthétise la fiction poursuivie hors scène, dégageant ainsi le texte de son caractère rhétorique. Le geste de l'actrice introduit une durée au sein de la représentation, un espace-temps propre où la transitivité fonctionnelle du mouvement fictif s'efface devant une « expressivité unique qui en absorbe toutes les composantes en les dénaturant¹⁴⁴⁷ ».

2. 2. 2. Où la mime se mit à parler

Au début de la pièce, la scène « représente l'intérieur d'une hutte de berger ». Paniska, une jeune et belle bergère lyrique est illuminée par « la lueur de l'âtre, qui seule éclaire la scène

¹⁴⁴⁶ *Pan*, programme de salle conservé au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, cote 4-ICO THE-2658. Nous reproduisons la typographie.

¹⁴⁴⁷ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001, p. 83.

par dessous la table, se projette principalement sur elle¹⁴⁴⁸ ». C'est l'occasion pour l'actrice d'exploiter son talent de mime.

PANISKA, *après avoir contemplé tour à tour Pan et le Chœur [de Gipsies, à droite de la scène] prosterné, lève les bras, puis les ramène lentement le long de ses tempes et demeure un instant dans cette attitude. Elle va se placer ensuite près de la petite porte, qu'elle ouvre, et regarde dans la nuit. Après un instant, reportant les yeux sur Pan et le Chœur.*

Il sommeille... Tout sommeille... Quel silence ! Pas un souffle dans l'air. (*Revenant et s'agenouillant devant Anne [sa mère], à qui elle prend les mains, et tout en regardant du côté de Pan.*) Il a traversé la mer¹⁴⁴⁹?

La parole est enchâssée ici dans une partition purement gestuelle. Ainsi, comme en réponse à l'inquiétude de l'auteur, le critique Edmond Stoullig note qu'« en dépit d'un accent de terroir qu'elle perdra difficilement, elle a dit “très juste” les quelques phrases de son rôle de Paniska¹⁴⁵⁰ », il admire aussi les « poses très nobles et harmonieuses » du premier acte. La justesse des paroles et l'harmonie des poses semblent aller de pair, dans une sorte de *continuum* conforme à ce que Michel Bernard montre dans sa thèse, à savoir que

l'expressivité visible n'est jamais que la traduction plus ou moins fidèle ou l'ombre portée de la dynamique invisible de notre gestion individuelle du processus vocal : toute expression n'est que « transvocalisation » ou, selon l'heureuse formule de Bachelard, « la voix projette des visions »¹⁴⁵¹.

Le corps est un geste vocal, comme la voix est un geste physique. Le geste de l'actrice est « en corps » et peut ainsi être vocalisé dans les termes d'une continuité organique. Elle s'émancipe de la pure corporéité pourtant notée dans les didascalies.

*Entre PANISKA. Elle est nue, et s'élanche sur la scène dans un mouvement impétueux et sauvage, qui rejette sa longue chevelure fauve emmêlée de fleurs et de feuilles rouges. En même temps, d'un geste de bacchante, elle frappe le tambourin qu'elle élève au-dessus de la tête*¹⁴⁵².

L'éther symboliste du début de la pièce voisine ici clairement avec le music-hall, d'autant plus que l'actrice doit chanter.

PANISKA, *dansant.*

Il est Dieu !

Il est Pan ! Il est Tout ! Il est la Joie.

Il est la vie.

Il est ressuscité pour la seconde fois.

¹⁴⁴⁸ Charles Van Lerberghe, *Pan, op. cit.* p. 7.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁵⁰ Edmond Stoullig, *Le Monde artiste*, 02 décembre 1906, p. 648.

¹⁴⁵¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 83-84.

¹⁴⁵² Charles Van Lerberghe, *Pan, op. cit.* p. 156.

Le voici !

Stoullig s'étrangle :

qu'elle nous a donc surpris quand, au lieu de la belle et pure académie, que nous étions en droit d'attendre d'une personne aussi bien râblée, elle nous est apparue à la dernière scène de la pièce – tel un cheval échappé ruant de droite et de gauche – faisant gigotter [*sic*] ses jambes nues dans un pas d'allégresse à la zizi-panpan¹⁴⁵³ qui n'avait, je vous assure, rien de divin¹⁴⁵⁴ !...

Pour Guy Launay, « sa danse fouguese devant le cortège du dieu évoquait les images des antiques bacchantes¹⁴⁵⁵ ». Autour de la longue discussion qui fonde le drame en son centre, le rôle de Paniska donne corps à ce qui se synthétisait hors scène, hors du champ de la représentation. Le basculement de la pièce de la suspension symboliste à la bacchanale est synthétisé par la performance de l'actrice qui présentifie ce qui s'est passé hors de la scène de la délibération masculine. Du début à la fin du spectacle, l'actrice associe hiératisme¹⁴⁵⁶ et danse débridée, et monte aussi bien un imaginaire sur un autre dans un geste synthétique qui répond à l'ambition de l'écriture et de la mise en scène. Son geste incarne la « renverse » voulue par la dramaturgie tout en imposant une véritable sensualité. « Après, Colette disparut avec Pan, qui devait, sans doute, s'appeler Zizi, et cela devint fort ennuyeux¹⁴⁵⁷. » Snob, dans *Le Rire*, insiste particulièrement sur cette dimension :

Heureusement, à la fin de la pièce, Colette reparut drapée dans une petite peau de tigre très courte, avec une longue queue qui s'enroulait autour de ses jambes potelées : et, alors, elle nous dansa un petit pas – saperlipopette ! – lui seul valait le voyage. Jamais je n'avais si bien compris le triomphe de la nature. [...] Il y eut des applaudissements et aussi quelques coups de sifflets lancés par des jaloux qui voudraient qu'un succès dépendît d'études au Conservatoire et non d'incitations charnelles¹⁴⁵⁸.

Le geste de l'actrice introduit un effet de réel propre à la mise en jeu de son corps en mouvement et en paroles. « [É]tant chose [son corps] éclate en évènements¹⁴⁵⁹. » En effet, rappelle Michel Bernard,

[l]a danse célèbre toujours la rencontre et le mariage plus ou moins heureux de deux musicalités étrangères : l'une qui implique et renvoie à trois codes distincts – celui d'un art institutionnel avec son histoire propre, celui d'une culture comme mode de gestion collective particulière de la corporéité et celui d'une personnalité avec son

¹⁴⁵³ Expression qui désigne le rapport sexuel.

¹⁴⁵⁴ Charles Van Lerberghe, *Pan*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁵⁵ Guy Launay, in « Pan, drame satirique de Charles Van Lerberghe : documents iconographiques », fonds Rondel, Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle, cote 4-ICO THE-2658.

¹⁴⁵⁶ « [...] quelques poses hiératiques », Snob, *Le Rire*, 15 décembre 1906, n. p.

¹⁴⁵⁷ Snob, *Le Rire*, 15 décembre 1906, n. p.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*

¹⁴⁵⁹ Paul Valéry, « L'Âme et la Danse », in *Le Ballet au XIX^e siècle*, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921, p. 28 ; cité par Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001, p. 80.

histoire sensorielle, affective, pulsionnelle, imaginaire et intellectuelle absolument unique –, l'autre qui présuppose et subit les fluctuations incontrôlables de l'instant comme autant d'évènement irréversibles. La danse ne consacre donc, en définitive, qu'une alliance radicalement aléatoire et, parfois même, monstrueuse¹⁴⁶⁰.

Le geste de l'actrice non seulement synthétise l'esthétique dramatique, donc agit conformément aux directives de l'auteur et du metteur en scène, mais encore, en s'engageant corps et voix, elle devient pure théâtralité, décollement sensible. Son geste peut dès lors être considéré comme émancipé : en accord avec les présumés dramatiques et mu par une musicalité intérieure qui fait événement.

En ce sens, l'expression chorégraphique ne peut donc qu'exhiber les scansion temporelles imprévisibles et les contrepoints singuliers de la musique intérieure et charnelle qui chante en nous et fait vibrer différemment chacun de nos corps. Dès lors, le danseur qui semble devant nous, sur une scène, obéir aux injonctions du rythme et de la mélodie d'une musique (si fruste soit-elle) audible par tous, ne fait que la « tisser » à la propre musicalité virtuelle et fictive de son expression visible¹⁴⁶¹.

Laisser vibrer en public sa propre musicalité tout en répondant aux impératifs du texte et de la mise en scène caractérise un geste émancipé de la sujétion aux partitions scénique et musicale. Il les transcende dans l'évènement de la danse, c'est-à-dire de l'interprétation personnelle et imprévue de ces partitions. Répondre, et dépasser dans le geste.

2. 2. 3. Le peau geste et le « corps sans organe »

Le geste de l'actrice s'émancipe du signifié : ce qu'elle montre c'est la/sa danse, « dépense motrice exaspérée », « épuisement total de ses forces », allant jusqu'à une « sorte d'extase d'épuisement¹⁴⁶² », selon les termes de Paul Valéry. Le geste de l'actrice, en faisant événement, cherche à s'émanciper de son assignation à l'évènement : il montre un effort et crée du sens, autrement.

Dans *La Vagabonde*, Colette écrit qu'« [i]l n'y a de réel que rythmer sa pensée, la traduire en beaux gestes¹⁴⁶³ ». Il en va chez Colette de la pensée comme de la danse, c'est un seul et même geste, lequel est ici à penser dans les termes de la fatrasie, de la pluralité.

Contrairement à la technique concentrée de Wague, tout était action chez elle, dispersion, hétérogénéité. [...] Colette apporta à la pantomime l'eau mouvante et

¹⁴⁶⁰ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 84.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*

¹⁴⁶² Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, in *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1392-1403 ; cité par Michel Bernard, op. cit., p. 81.

¹⁴⁶³ Colette, *La Vagabonde*, op. cit., p. 1099.

fraîche de son talent créateur. Rien ne la séparait de la vie, qu'elle gonflât de son imagination *Les Vrilles de la vigne* ou incarnât Yulka dans *La Chair*¹⁴⁶⁴.

Tristan Rémy ne s'y trompe pas, écrire, danser, penser et vivre est le geste de Colette, sans cesse en train de se disperser et de rassembler le divers du monde en lui-même. Ainsi son geste est-il éminemment plastique, c'est-à-dire qu'il annule tout écart entre intérieur et extérieur.

Il y a ainsi, du point de vue strictement physiologique, une « vie intérieure » faite de sensations de durée et d'énergie « qui se répandent et forment comme une enceinte de résonnances », qui gagnent et envahissent jusqu'à la perception du spectateur lui-même¹⁴⁶⁵.

Pour Colette, « toute [l]a peau a une âme¹⁴⁶⁶ », c'est dire que le geste de l'actrice est de tendre vers l'identification à cette « vie intérieure » tout entière sensible, par la médiation de la peau, donc par delà l'interprétation. Le « peau geste » est émancipé du « corps plein d'organes » et de l'exécution scénique – « Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation¹⁴⁶⁷ », écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari en vue d'atteindre le « corps sans organes » –, il laisse affleurer une résonnance intime et introduit dans le champ de la représentation un nouveau temps, une durée particulière à sa danse même. « Trouvez votre corps sans organes, sachez le faire, c'est question de vie ou de mort, de jeunesse et de vieillesse, de tristesse et de gaieté. Et c'est là que tout se joue¹⁴⁶⁸. » Ainsi l'actrice rejoint-elle paradoxalement le jugement d'Antonin Artaud, qui énonce au sujet de l'homme :

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette

et cet envers sera son véritable endroit¹⁴⁶⁹.

Le corps sans organe est un corps émancipé des images, tout entier dans l'élaboration sensible de son corps à chaque moment. Danser à l'envers c'est précisément s'émanciper de la copie – danser « comme » ou « à la manière de » – afin de trouver, dans le délire chez Artaud, dans la bacchanale chez Colette, son évènementialité propre – « Quelque chose va se passer,

¹⁴⁶⁴ Tristan Remy, *Georges Wague, le mime de la Belle Époque*, cité par Gérard Bonal, *Colette, op. cit.*, p. 138-139.

¹⁴⁶⁵ Paul Valéry, *Philosophie de la danse, ibid.*

¹⁴⁶⁶ Colette, *La Retraite sentimentale*, in *Œuvres*, t. I, éd. citée, p. 898.

¹⁴⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, t. 2, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*

¹⁴⁶⁹ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », [1974] 2003, p. 61.

quelques chose se passe déjà¹⁴⁷⁰. » L'âme en ce sens ne préexiste pas au geste, elle y est tout entière nichée –

Le CsO [Corps sans organe], c'est le *champ d'immanence* du désir, le *plan de consistance* propre au désir (là où le désir se définit comme processus de production, sans référence à aucune instance extérieure, manque qui viendrait le creuser, plaisir qui viendrait le combler¹⁴⁷¹).

Le geste émancipé ne présente nul « reste », il est tout entier dans son effectuation et, ne se regardant pas, s'ignorant presque, il ne peut se concevoir d'intérieur. Du corps, de l'intérieur, le geste émancipé se retourne comme un gant. Mais comment se défaire de son organicité d'automate, et à quoi correspond-t-elle dans le geste de l'actrice ?

Le geste de l'actrice est émancipé des partitions qui le forment dans la mesure où il se considère lui-même comme espace-temps sensible et vibratile. Émanciper le geste de l'exécution c'est tendre vers un devenir surface, non pas en deux dimensions (il n'est pas « décor¹⁴⁷² ») mais comme un « entour » qui se multiplie en une infinité de dimensions sensibles, celle des plis et des replis de la peau. Le geste de l'actrice est « peau » comme événement. C'est par la peau que l'actrice peut apparaître autre – correspondre au personnage fictif – et elle-même – en laissant vibrer sa musicalité intérieure – cela car la peau, comme l'œil, écoute.



Figure 4. « Colette et Georges Wague dans *L'Oiseau de Nuit* », 1911, Théâtre de la Gaîté Montparnasse, Paris, Bibliothèque Nationale de France, départements Art du spectacle.

¹⁴⁷⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, t. 2, *op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁴⁷² Nous renvoyons au chapitre 3.

2. 3. Le geste d'écouter est émancipateur

La chaîne du corps sur la scène, c'est l'œil du spectateur. Mais c'est, dans la perspective poïétique que nous suivons ici, la chaîne de la peau – surface donnée à voir –, au corps en tant que corps vécu, saturé par les représentations intériorisées – illustres ou infâmes. Le corps organique est chaotique, privé, essentiellement déterminé par une période enfantine qui soumet l'enfant (*infans* est ce qui est privé de parole) à l'adulte responsable de sa vie. Comment l'actrice peut-elle initier un geste émancipé, c'est-à-dire émancipé des contraintes internes (intériorisées) et externes (académiques et sociales), apparaissant comme autant de déterminismes indépassables car inconscients et fichés dans le corps depuis un temps auquel il n'est pas d'accès (conscient) ? Comment ouvrir une scène imaginaire ? Il semble qu'il faille en passer par une dimension autre que la volonté. Toute déconstruction, tout désir d'émancipation ne construit pas un geste émancipé. Comment faire ? En reconsidérant fondamentalement ce qui constitue l' « extérieur » et l' « intérieur » du corps, l'actrice pose l'œil sur sa peau de telle sorte qu'il n'y ait plus à « retrousser » intérieur sur extérieur ou extérieur sur intérieur, mais du corps. « *Le corps est le corps. Il est seul. Et n'a pas besoin d'organes. Le corps n'est jamais un organisme. Les organismes sont les ennemis du corps*¹⁴⁷³. »

2. 3. 1. « Le miroir de la vision »

Dans ses mémoires, Isadora Duncan rapporte une scène devenue centrale dans l'appréhension de son esthétique et plus largement dans l'imaginaire du mouvement en danse¹⁴⁷⁴ :

Je passais des journées et des nuits entières dans l'atelier, à rechercher une danse qui fût, par les mouvements du corps, l'expression divine de l'esprit humain. Pendant des heures, je demeurais debout, immobile, les mains croisées entre mes seins, à la hauteur du plexus solaire. Ma mère s'alarmait souvent de me voir ainsi immobile et comme en extase. Mais je cherchais, et je finis par découvrir le ressort central de tout mouvement, le foyer de la puissance motrice, l'unité dont naissent toutes les diversités du mouvement, *le miroir de vision* d'où jaillit la danse, toute créée. C'est de cette découverte que naquit la théorie sur laquelle je fondai mon école¹⁴⁷⁵.

Le geste est ici à dissocier du mouvement. Si ce dernier terme est préféré par la danseuse c'est parce que le mouvement est pour elle, dans la filiation de François Delsarte, une

¹⁴⁷³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, t. 2, *op. cit.*, p. 196. Les italiques sont des auteurs.

¹⁴⁷⁴ Voir notamment Isabelle Launay et Sylviane Pagès, *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2011.

¹⁴⁷⁵ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 92. Nous soulignons.

composante du geste¹⁴⁷⁶. Le mouvement est pluriel, infiniment ramifié (nous y venons), il donne progressivement forme au geste. Le contact de la peau des mains entrelacées de manière à former un nœud au niveau du plexus solaire, l'immobilité physique, la disposition du corps à l'écoute sont ici les préalables au mouvement. Du sol au plexus mobilisé par les mains : le geste initial d'Isadora Duncan est vertical et travaille en attente de l'horizontalité, il va s'agir de se mouvoir, de déplier son corps dans l'espace, mais pas n'importe comment. Il faut attendre « le miroir de la vision ». De l'immobilité, *a priori* l'inverse de la danse, jaillit cette dernière « toute créée », que la danseuse n'aura plus qu'à exécuter.

Le souffle crée le « miroir de la vision », qui peut être entendu en deux sens. Celui du génitif absolu : c'est le miroir qui relève de la vision, la vision fait apparaître un miroir, mais on ne sait pas ce qu'il renvoie, ce que reflèterait le miroir. L'autre possibilité est celle du génitif subjectif : c'est le miroir qui donne la vision de la danse « toute créée ». Cette alternative implique deux inférences distinctes : dans le second cas, il y aurait une forme de soumission de l'actrice à une danse préexistante, qui renverrait aux « contraintes normatives » décrites par Hélène Marquié¹⁴⁷⁷ : ce que voit la danseuse, ce sont des images incorporées produites par ce qu'Eugenio Barba nomme « corps inculturé » qui constitue « notre spontanéité, autrement dit un réseau de réflexes conditionnels ou d'automatismes inconscients¹⁴⁷⁸ ». Dans le cas du génitif absolu, le miroir est absolument ouvert, et relatif à ce qu'il voit et ce qu'on ne sait pas, et nous permet de considérer la libéralité de l'actrice dans son geste, une souveraineté faisant apparaître l'immobilité et le moment de l'écoute comme une « contrainte émancipatrice ». Comme invite à le penser Hélène Marquié, c'est de la tension entre ces deux versants du sens que se joue la possibilité d'un geste émancipé. Du génitif subjectif au génitif absolu on passe de la soumission du geste au « représenté », par le miroir intériorisé, à une conception de la vision comme miroir sensible à l'écoute du corps au présent – l'œil s'incarne, c'est le début du geste de l'actrice.

¹⁴⁷⁶ « Le geste se compose de mouvement, et le mouvement de temps. » (François Delsarte, cité par Franck Waille, *La méthode somatique expressive de François Delsarte. Histoire, esthétique, anthropologie : de la neurophysiologie à la métaphysique*, Lavérune, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2016, p. 156.)

¹⁴⁷⁷ Hélène Marquié déconstruit, dans *Non, la danse n'est pas un truc de filles !*, *op.cit.*, p. 100.

¹⁴⁷⁸ Eugenio Barba, « La fiction de la dualité », *L'Énergie qui danse*, *op. cit.*, p. 33.



Figure 5. « Isadora Duncan, photographie d'Arnold Genthe », 1916, Aristotype, Paris, Musée Rodin.

On peut distinguer la vision du visuel pour spécifier ces deux projections imaginaires. La première est l'activité perceptive de l'œil sensible à la lumière, réceptive au présent, tandis que le visuel est déjà là au sens de « déjà vu », c'est ce qui est relatif à l'œil comme organe enregistreur du réel. La philosophe féministe Iris Marion Young analyse la particularité de la motricité féminine, caractérisée par son imprégnation du visuel. Dans un article qui a fait date, l'autrice met en évidence une organisation corporelle profonde commune aux femmes, induite et transmise par leurs places, rôles et fonctions dans la société, organisation qui engage absolument leur manière de se projeter dans le monde¹⁴⁷⁹. Elle s'appuie sur une enquête menée auprès de jeunes filles et jeunes garçons dans les années 1970, auxquelles il est demandé de jeter une balle : si les garçons utilisent spontanément la totalité de leur corps, plient les jambes, s'engagent dans le mouvement du lancé, les filles, à leur différence, sont globalement plus hésitantes, peu mobiles, et ont tendance à n'utiliser que la seule force de leurs bras pour lancer la balle. Iris Marion Young, reprend la définition merleau-pontienne du corps comme « capacité à se donner des mondes¹⁴⁸⁰ » pour caractériser la motricité féminine. Celle-ci est concernée par une

transcendance ambiguë (le corps demeure dans le plan de l'immanence, ce qui traduirait l'incapacité à se jeter pleinement dans l'action), par une *intentionnalité inhibée* (la compréhension pratique du monde est grevée d'un sentiment d'impuissance), et par une *unité discontinuée* (la relation au corps et au monde s'établit sur le mode de la distance). Ces modalités donnent naissance à un espace vécu clos, dans lequel les femmes sont positionnées plutôt qu'elles ne l'habitent et qui est, selon Young, produit par la situation sociale spécifique des femmes à cette

¹⁴⁷⁹ Iris Marion Young, « Throwing like a girl », *Human Studies*, n°3, 1980, repris dans le recueil *On Female Body Experience*, [1990] Oxford, Oxford University Press, 2005.

¹⁴⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

époque dans les sociétés développées industrielles et urbaines. Ici Young avance donc une seconde hypothèse, de nature explicative, selon laquelle ce vécu corporel contradictoire trouverait son origine dans le fait que les femmes expérimentent leur corps non d'abord comme puissance d'agir, mais comme objet sous le regard masculin et dans un monde où les activités sont définies du point de vue masculin¹⁴⁸¹.

Dans ce qui apparaît comme une surdétermination imaginaire et corporelle, il y a à penser le geste en tant qu'il émancipe l'actrice dans sa relation à son histoire, pensée ici comme histoire incarnée, histoire d'une corporéité soumise, relative aux places attribuées aux femmes dans les sociétés. Il faut à Isadora Duncan s'immobiliser, debout, les bras croisés sur le plexus solaire d'une certaine manière, pour qu'apparaisse un miroir de la danse à venir. Que figure-t-il, peut-on tenter, nous aussi, de le voir afin de repérer le jeu de la vision et du visuel dans le geste ?

2. 3. 2. Deux fonctions du corps

Penser un geste émancipé c'est mobiliser autre chose que la « volonté » – le miroir « apparaît » –, mais comment voir ce qu'on ne peut pas pré-voir ? Comment reconnaître un geste émancipé d'un autre, incorporé par des millénaires de sujétion féminine ? Tout indique, dans la démarche d'Isadora Duncan, dans la continuité des travaux delbartiens, qu'elle met en place les conditions pour l'advenue d'un mouvement « involontaire » émancipé du visuel, vers l'incarnation de ce qui s'est présenté comme une vision, émanant de la rencontre entre la vibration du présent, le silence ou la musique qu'elle écoute. C'est de la rencontre avec l'autre que le geste s'émancipe : où le visuel est/devient vision.

« Nous sommes analphabètes du geste, dit Hubert Godard : nous n'avons pas les mots pour décrire ce que nous percevons du pré-mouvement¹⁴⁸². » Ce que le chercheur et danseur appelle « pré-mouvement » fait référence à l'organisation interne profonde, la structure osseuse et ses muscles très fins.

Cette musculature est commandée par les boucles gamma sous-corticales [tandis que] la motricité active est commandée par les moto-neurones alpha du cortex. C'est le sujet de toutes les techniques du mouvement : agir *versus* non-agir : agir à travers l'hapticité¹⁴⁸³.

Isadora Duncan, dont une particularité est son fort tropisme pédagogique – elle crée plusieurs écoles, autant de projets qui l'animent et pour lesquelles elle entreprend de longues

¹⁴⁸¹ Marie Garrau et Alice Le Goff, « Différences et solidarités. À propos du parcours philosophique d'Iris Marion Young », *Cahiers du Genre*, n°46, 2009, p. 202-203. L'autrice souligne.

¹⁴⁸² « Nous sommes analphabètes du geste : nous n'avons pas les mots pour décrire ce que nous percevons du pré-mouvement. » (Hubert Godard, *Fond/Figure*, entretien avec Hubert Godard mené par Loïc Touzé, partie 6, *pourunatlasdesfigures.net*.)

¹⁴⁸³ *Ibid.*, partie 2.

et fatigantes tournées –, cherche à mettre des mots sur cet « analphabétisme » du pré-mouvement dans l'élaboration d'un geste émancipé. Pour s'émanciper du visuel, elle invente un langage d'émotions et de qualités. Les énoncer, c'est les rechercher et les rendre réelles – les faire « monter », ou « gonfler » dans le corps : les invoquer.

La vraie Danse est la force de la douceur ; elle est commandée par le rythme même de l'émotion profonde. Or l'émotion n'arrive pas d'un jet à son état de paroxysme ; elle couve d'abord, elle sommeille comme la puissance dans la graine, et elle ne s'épanouit qu'avec une constante lenteur. [...] L'émotion agit comme un moteur, il faut qu'il soit chaud pour agir, et la chaleur ne se développe point tout à coup : elle suit une progression. La Danse est soumise aux mêmes développements. [...] [Le danseur] part d'un mouvement lent et s'élève par degrés, en suivant la *courbe intensive de son aspiration, jusqu'aux gestes qui extériorisent sa force, étendent son impulsion et la rattachent à une autre expression*¹⁴⁸⁴.

Écouter est un geste qui sollicite un niveau de conscience corporelle qui éveille une qualité essentielle pour considérer le geste duncanien, la douceur, laquelle est mue par le rythme de l'émotion. En écoutant, émancipée de l'action volontariste, en faisant acte de patience et étirant le temps, l'actrice cherche à altérer ses perceptions immédiates, la spontanéité dont parle Barba, et dilater sa sensibilité pour atteindre une profondeur présente « en puissance ». Une description possible du « pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives¹⁴⁸⁵ », prémisse au geste qui est alors « rattach[é] à une autre expression ». L'actrice sollicite ici ce qu'Hubert Godard nomme la « fonction haptique » de la motricité, propre au « non-agir », c'est-à-dire l'action involontaire, « inconsciente ». Cette musculature profonde, qui soutient tout le corps, le lie et le constitue comme ensemble, met en mouvement « l'arrière-fond de la figure du geste¹⁴⁸⁶ ».

« [P]our faire un geste, il faut qu'il y ait une première scission : habiter son tronc pour lancer son bras dans le monde. Se séparer pour conjurer la peur du démembrement. Naviguer à l'intérieur de son propre territoire¹⁴⁸⁷. » C'est la « fonction phorique », du grec *phoros*, porter, qui constitue le corps, son poids, et permet de penser « la corporéité comme territoire des “demeures nomades”¹⁴⁸⁸ ». Cette « fonction phorique » est le complément de la « fonction haptique » dans la pensée de l'agir. Elle met en mouvement le corps archaïque auquel par définition nous n'avons pas consciemment accès. C'est ce que Didier Anzieu appelle « la première image du corps », liée à la scission d'avec le corps maternel. Le contact du

¹⁴⁸⁴ Isadora Duncan, « Ce que doit être la danse », in *Écrits sur la danse*, *op.cit.*, p. 34. Nous soulignons.

¹⁴⁸⁵ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.) *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 239.

¹⁴⁸⁶ Hubert Godard, *Fond/Figure*, entretien cité, partie 2.

¹⁴⁸⁷ Hubert Godard, entretien cité, partie 2.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*

nourrisson avec le corps de sa mère, de l'intérieur d'abord, puis via l'environnement cutané, engage le philosophe à modéliser le fantasme d'une peau qui serait l'enveloppe commune entre la mère et son enfant. De là découle la notion de « Moi-peau »,

[u]ne figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. Cela correspond au moment où le Moi psychique se différencie du Moi corporel sur le plan opératif et reste confondu avec lui sur le plan figuratif¹⁴⁸⁹.

Le Moi-peau est la première image du corps qui constitue un territoire intègre à partir duquel agir est possible. Il forme un « parchemin originaire », qui peut conduire à dire que l'actrice est non seulement dépendante des représentations visuelles qui construisent un imaginaire genré propre à chaque époque, mais aussi de la manière dont s'est constitué son Moi-peau, à un moment de sa vie où elle était absolument dépendante des soins maternels. Pour qu'un geste soit véritablement émancipé, c'est-à-dire émancipé de la dépendance maternelle, cela suppose, comme le dit Hubert Godard, de passer par dessus, ou à travers « la peur du démembrement ».

C'est dans le dialogue entre les fonctions phoriques et haptique de la motricité que l'on peut situer le geste émancipé d'Isadora Duncan, qui, en se rendant disponible au présent, en étirant le temps, travaille sur la mémoire profonde de la constitution de sa corporéité. Hubert Godard est engageant : travailler sur « [l]e fond change la figure. Le figural change la figure¹⁴⁹⁰ ». Il est possible de s'émanciper de sa propre histoire bien qu'elle soit fichée, imprimée au plus profond de notre corps, mais cela implique « chaque petit geste¹⁴⁹¹ », d'une part, et l'élaboration de contraintes émancipatrices d'autre part, qui permettent de mettre en mouvement, à chaque répétition, lors de chaque représentation, cette dynamique émotionnelle lente et profonde, cette musicalité intérieure et aquatique.

¹⁴⁸⁹ Didier Anzieu, *Le Moi-peau* [1985], Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995, p. 61.

¹⁴⁹⁰ *Ibid*, partie 2.

¹⁴⁹¹ En référence au titre du livre de Ted Shawn sur François Delsarte (*Chaque petit mouvement, op. cit.*), dont nous avons dit l'influence dans la formation d'Isadora Duncan dans le chapitre 1.



Figure 6. « Sonia Delaunay, *Le Bal Bullier* », huile sur toile à matelas, 1913, huile sur toile à matelas, Paris, Musée du Centre Pompidou

2. 3. 3. Une troisième image

Ce qu'Isadora Duncan cherche à atteindre, « par les mouvements du corps, [est] l'expression divine de l'esprit humain¹⁴⁹² ». Il s'agit pour elle, comme pour ses contemporains, de Rudolf Laban à Constantin Stanislavski, héritiers de François Delsarte, de « faire émerger les lois régissant l'expression de l'âme¹⁴⁹³ ». Au fond, « le miroir de la vision » revêt un caractère mystique : tout en faisant apparaître un dédoublement propre au geste émancipé, il se résout dans « l'âme » qui agit le geste. C'est à elle qu'Isadora Duncan cherche à donner forme aussi bien qu'à incarner. Il se trouve qu'accéder à l'âme est lié à la mère dont le geste doit s'émanciper et, dans une certaine mesure, à faire parler.

Revenons à l'écoute émue. L'actrice y fait l'expérience de ce que pourra être son geste, elle le voit en tant qu'il sera mais n'est pas encore et est encore à faire. Le « miroir de la vision » est une projection imaginaire de son corps dans l'espace habité par de l'altérité. La peau écoute et ce dans différentes postures. Irma Duncan, une des filles adoptives de la danseuse, raconte comment « allongée sur un sofa et les yeux clos », Isadora Duncan se laisse imprégner par le chant de la musique en écoutant à plusieurs reprises le morceau. « Peu à peu, Duncan visualise les lignes rythmiques et mélodiques de la musique comme autant d'images motrices et de suggestions dynamiques, chargées d'émotions¹⁴⁹⁴. » L'actrice traduit en lignes la musique, le rythme et la mélodie lors d'un moment de total abandon. Le *topos* (on parle de ligne mélodique) ici sert le geste : les lignes configurent la motricité car elles sont « chargées d'émotions ». D'une certaine manière, les lignes vues, ou apparues, chargées par le rythme et

¹⁴⁹² Isadora Duncan, « La danse de l'avenir », *La Danse de l'avenir*, op. cit., p. 76.

¹⁴⁹³ Thierry Soutan, « L'art comme interface entre les domaines scientifique et spirituel dans les doctrines de Delsarte et Steiner (XIX^e et XX^e siècles) », *STAPS*, n°42, février 1997, p. 76.

¹⁴⁹⁴ Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 167.

l'émotion, altèrent de l'intérieur le visuel déjà là. Elles le déchaussent. Il n'en reste que des bris ou copeaux agencés par l'onde.

C'est alors, en effet, qu'elle « en [ces lignes rythmiques et mélodiques] teste les résonnances corporelles en improvisant¹⁴⁹⁵ ». L'image vue doit être incarnée par le corps en mouvement. La ligne finale, propre au geste de la danseuse, à sa chorégraphie, est le résultat de tentatives, autant de « traits ».

[L]e trait faudrait le définir à la limite, plus précisément, pour qu'on sente son originalité propre comme : une ligne qui n'a à aucun moment de direction constante. Dès lors il n'y a pas de réalité visuelle de cette ligne. Une ligne qui change de direction presque à chaque point¹⁴⁹⁶.

Un trait engage un autre trait qui engage un autre trait, cela infiniment, au présent, et chaque trait, ici chaque mouvement est un arrachement, une tension, et le mouvement du désir, la tentative de joindre gestes et image en une ligne fluide qui se reconfigure sans cesse dans le geste. On assiste là à l'élaboration d'un langage, lequel prend naissance depuis le regard tourné vers l'intérieur du mouvement via ce « toucher intérieur » dont parlent Luce Irigaray au sujet du désir féminin¹⁴⁹⁷, et Henri Bergson à la Belle Époque au sujet du rêve :

Plus importantes encore sont les sensations de « toucher intérieur » émanant de tous les points de l'organisme, et plus particulièrement des viscères. Le sommeil peut leur donner, ou plutôt leur rendre, une finesse et une acuité singulières. Sans doute elles étaient là pendant la veille, mais nous en étions alors distraits par l'action, nous vivions extérieurement à nous-mêmes : le sommeil nous a fait rentrer en nous¹⁴⁹⁸.

C'est dire que la danseuse doit accéder à un état de conscience proche de celui du rêve où les images – autant l'héritage postural de l'actrice en tant que femme que le résultat de son étude assidue et consciente des postures et attitudes des sculptures grecques ou dessinées sur les vases – vont pouvoir jouer en elle, indépendamment de sa volonté. L'état de conscience altéré recherché par l'actrice lui permet de « rentrer en [soi] », là où elle s'ignore et ne peut autrement s'atteindre, à la manière dont notre vie diurne est reprise, déformée et masquée par le rêve. Le geste s'envisage alors au sein d'un corps-territoire : il active et altère la fonction phorique profonde constitutive de notre être au monde et conjure, par la recherche de l'état altéré, la peur du démembrement.

¹⁴⁹⁵ Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 167.

¹⁴⁹⁶ Gilles Deleuze, « Peinture, cours du 5 mai 1981 », partie 1, cours cités.

¹⁴⁹⁷ Voir chapitre 2.

¹⁴⁹⁸ Henri Bergson, « Le rêve », *L'énergie spirituelle* [1919], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2012, p. 121.

« Conjuré », qui est le terme d'Hubert Godard, a un double sens, celui de l'invocation et qui adresse une semonce¹⁴⁹⁹. Le geste d'Isadora Duncan envisagé sous l'ordre du « bain » (d'images, de sons) convoque le maternel et le reconfigure, il parle depuis ce « parchemin originaire » ou bien il le fait parler, c'est-à-dire qu'il le fait bâiller, qu'il y introduit du jeu, ici de l'air, une autre manière de respirer – « Ainsi, elle ouvrait pour elle-même l'espace de son souffle, sa scène pulmonaire, la possibilité d'inspirer et d'expirer, et aussi, d'être inspirée¹⁵⁰⁰. » On retrouve ici le « rythme lent de l'émotion profonde », à l'origine d'un langage artistique émancipé des contraintes extérieures (l'académisme), intérieures (la peur du démembrement) et leur combinaison dans le corps sexué (l'intériorisation des contraintes sociales). L'intime rejoint l'universel à l'endroit du maternel dans le geste émancipé d'Isadora Duncan. Le tripartisme delartien¹⁵⁰¹, la pensée du mouvement et la psychologie permettent de faire apparaître la réciprocité entre le geste d'incarnation de l'âme et celui de s'incarner à travers elle : il s'agit dans les deux cas de s'émanciper de la totalité fusionnelle et de faire de son corps-territoire un corps-milieu, absolument poreux à sa propre mémoire et à la sollicitation du présent. Le geste émancipé n'est pas fiché dans le passé, il s'énonce depuis une temporalité archaïque, et profondément, il est tourné vers l'avenir.

Le geste ouvre un espace-temps pensé ici « de l'intérieur ». Situer un geste émancipé requiert d'identifier les différents types de contraintes qui s'exercent sur la motricité de l'actrice qui l'énonce, c'est-à-dire, puisque l'« instrument » de travail de l'actrice est son corps, qui s'exercent sur son être-au-monde. Ce dernier est déterminé par sa sexuation dans l'espace, le temps et les représentations, qui informent les corps et les gestes possibles pour une femme. Le geste de l'actrice s'énonce depuis et avec une corporité identifiée dans l'histoire et par une histoire écrite au masculin. C'est le point commun de ces gestes émancipés du poids des représentations incorporées : s'énoncer depuis une faille qui joue sur différentes temporalités et à la croisée de différents imaginaires afin, dans la tenue ensemble de ces contraintes aliénantes et grâce au développement de contraintes émancipatrices, de déployer un geste singulier. Le geste n'est pas que du corps, ou, à l'inverse, les images ne

¹⁴⁹⁹ « Conjuré », étymologie, Centre National de Ressources Textuelles en Ligne.

¹⁵⁰⁰ Isabelle Launay, « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse », *Études théâtrales*, n° 47-48, 2010, p. 182-186. Consulté le 30 janvier 2020. DOI : 10.3917/eth.047.0182.

¹⁵⁰¹ « [Delsarte] finit par développer une triple approche des réalités vivantes dans laquelle il considère “leur forme, leur essence et leur expression, résultat de l'influence de l'essence sur ces formes”. Ces “trois modes de révélations” (forme, essence et expression) entraînent “trois sources d'études : des études organiques, des études métaphysiques et des études esthétiques” formant la triple polarité de son système. » (Franck Waille, « François Delsarte, un catholique atypique du XIX^e siècle », *Chrétiens et sociétés*, n°22, 2015, consulté le 14 février 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/chretienssocietes.3903>.)

sont pas que des images et le geste requiert de tenir ensemble différents plans. « Il m'a fallu des années de lutte, de travail acharné et de recherches pour apprendre à faire un seul et simple geste¹⁵⁰² », rappelle Isadora Duncan en ouverture de son autobiographie. Déployer un geste c'est y risquer sa vie, et le mettre en forme dans « une geste », la signature de l'actrice, ici dans les spectacles que nous avons retenus. Sortons donc du studio de répétition pour entrer dans la salle de théâtre et tentons d'observer, en adoptant un point de vue rétrospectif propre à l'histoire de l'art, la manière dont se déploient ses gestes « au présent » spectaculaire.

II- Du geste à la signature – la geste des actrices

Faire un geste c'est ouvrir un espace-temps « pour soi », « en soi », mais surtout « pour d'autres », avec d'autres et en vue du spectacle. Il s'agit de déployer le geste dans une geste, une histoire, un moment de théâtre dont le propre, en tant qu'art vivant, est d'ouvrir une brèche dans le quotidien des vies. L'objectif de l'actrice est d'« épaissir le présent¹⁵⁰³ », de le densifier, et de donner à voir, à sentir, d'autres logiques, enfouies, tuées par le fil des jours. La geste doit donner accès à un autre rapport au temps et à l'espace, à une autre perception du monde. Pour cela, elle entre en relation avec les esthétiques qui lui sont contemporaines, crée des jeux de tension et de disparition au sein desquels la joie est l'ultime objectif à atteindre, danse sur le fil du présent. Il y a une difficulté à considérer le geste d'une actrice, puisque sa singularité et sa puissance peinent à être reconnus, soit en raison du genre de l'actrice du geste, soit en raison de qualités qui, pour être associées au féminin – simplicité, grâce, suspension, quotidienneté – ne relèvent pas du geste d'art aux yeux des commentateurs. Il faut donc entrer précisément dans ces gestes afin de comprendre de quoi ils procèdent, quels dialogues sont entretenus avec les esthétiques contemporaines, à quelles autorités implicites, le plus souvent, elles se soustraient, ce qui apparaît tantôt transgressif tantôt puéril, mais qui en fait provient d'une fondamentale recherche de liberté, c'est-à-dire effectivement de grâce, puisque c'est de cela dont il est question au théâtre. Comment faire un geste léger et puissant, souple et dense, fin et évocateur ? L'émancipation rejoint là la recherche formelle, le désir

¹⁵⁰² Isadora Duncan, « Préface », *Ma vie, op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁰³ « Les bonnes histoires plongent dans de riches passés pour soutenir des présents épais afin que l'histoire continue pour ceux qui viendront après. » (Donna Haraway, « Sowing Worlds: a Seed Bag for Terraforming with Earth Others », in Margaret Grebowicz and Helen Merrick (dir.), *Beyond the Cyborg: Adventures with Haraway*, Columbia University Press, 2013 ; cité par Vinciane Despret, « En finir avec l'innocence. Dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », in Elsa Dorlin, Éva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 64. Nous revenons plus loin sur cette notion.

d'art et de beauté aussi bien que d'illustration de soi dans l'histoire. Le geste porte un propos mais il ne « dit » pas, il œuvre dans le montage, le décalage, et c'est seulement à ce titre qu'il peut être considéré comme un « acte de résistance¹⁵⁰⁴ », le propre de l'art selon Gilles Deleuze.

1. Tendre

Le jeu avec les formes est souvent invoqué pour qualifier un geste émancipé. Citer, exploiter, déplacer seraient autant de stratégies émancipatrices. En jeu dans l'art scénique la qualité du temps passé ensemble autour, devant la scène : c'est parce que l'actrice a su intensifier le présent, créer des suspensions – on « retient sa respiration » : on respire autrement, aussi bien – que son geste est « fort », qu'il gagne en puissance et ainsi demeure dans le temps. À chaque geste sa stratégie, qu'il s'agisse d'illustrer un corps joyeux et sensuel, émancipé de la soumission aux autorités des œuvres musicales, d'épaissir le présent par l'amalgame de temporalités esthétiques capables d'entrer en résonance et en contre-point mutuel, de donner à voir l'« esprit du poète » tel qu'il s'incarne dans le personnage éponyme, en créant des « pauses » dans le déroulé de l'action. Le geste de l'actrice nous invite « à l'intérieur » de l'histoire – le corps de la danseuse, du personnage.

1. 1. Devenir classique

Les références d'Isadora Duncan sont toutes issues de la « grande culture ». On vient de le voir, il y a une sorte de cohérence à ce que la danseuse s'approprie ce qui apparaît à son époque comme l'origine de l'humanité culturelle, elle qui travaille sur l'origine du geste. L'actrice prolonge son interrogation sur la naissance de la forme en questionnant les rapports de subordination de la danse à la musique. L'émancipation de la danse par rapport à l'écriture musicale a lieu dans le cadre de l'exploitation de la forme du récital pour faire valoir l'autorité de son geste. C'est dans le jeu avec le rythme que s'initie son vocabulaire formel, et que l'actrice (re)trouve comme malgré elle certaines composantes de la danse classique contre laquelle elle adosse initialement son geste¹⁵⁰⁵.

1. 1. 1. La musique comme partenaire de jeu

¹⁵⁰⁴ L'inverse de la communication, c'est la « contre information ». « La contre information ne devient effectivement efficace que quand elle est, et elle l'est par nature, acte de résistance, qui n'est ni information ni contre-information. » (*Ibid.*)

¹⁵⁰⁵ Voir chapitres 1 et 2.

« La danse naît-elle de la musique, comme je le crois, ou la musique doit-elle accompagner la danse – ou bien doivent-elle naître ensemble¹⁵⁰⁶ ? » La relation de la danse à la musique, structurante pour la première, est l'objet d'une redéfinition de la part d'Isadora Duncan, et fait partie intégrante de son geste artistique. Mais la musique, pour Isadora Duncan, est avant tout un partenaire de jeu, elle ne s'y soumet pas.

On l'a vu, le geste de la danseuse s'initie dans une émancipation de toute sollicitation *a priori* afin de se lier à la nécessité qui la porte à se mouvoir. Cette première émancipation radicale du geste – au sens où elle émancipe la danse à sa racine – est suivie d'une seconde, lorsqu'elle danse sur de la musique non composée pour cela : la musique de concert, faite pour l'écoute seule. Cela ne manqua pas de susciter de nombreuses polémiques dans le milieu de l'art. Si l'on accepte qu'elle s'élançe sur des *Mazurkas*, *Valses* ou *Polonaises* de Chopin dans la mesure où ces formats entretiennent un lien avec la danse, on s'offusque qu'elle ose danser sur *La Symphonie n°7 en la majeur* de Ludwig van Beethoven, précédent pour de nombreux solos motivés par une œuvre symphonique ou un opéra¹⁵⁰⁷. En jeu la possibilité d'illustrer ou pas une œuvre musicale non écrite pour la représentation dansée. Elle incarne pour certains « l'esprit de la musique¹⁵⁰⁸ », pour d'autres sa danse est redondante : « Un glissando des violons la fait glisser sur la scène comme un morceau de beurre dans une poêle chaude [...], une course chromatique la fait détalier en sautillant comme un écureuil effrayé¹⁵⁰⁹ ». Elle est pour autant éloquente, on le lit. Elle suscite des images dont on ne peut manquer de souligner le caractère genré, le beurre sur la poêle et la référence à l'animal vif et mutin. Outre que l'affaissement moelleux du beurre et la souplesse agile de l'écureuil sont de véritables qualités d'interprétation que l'on peut saisir de manière anachronique – passer d'une corporéité relâchée à la vivacité, faire varier les qualités de son poids, sont autant de gageures pour l'art du danseur –, son usage de la musique déstabilise les spectateurs contemporains. Même s'ils ne sont pas *a priori* défavorables à son geste, les critiques sont habitués à cette époque à voir les danseurs se conformer au rythme musical, c'est-à-dire à traduire les notes par des pas, ainsi que le déplore à son égard le musicologue britannique

¹⁵⁰⁶ Cité par Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., note 66, p. 165-166.

¹⁵⁰⁷ Isadora Duncan danse notamment sur *La Symphonie inachevée* de Schubert et la *Sixième Symphonie dite « pathétique »* de Tchaïkovski. Sur les opéras de Gluck, de Wagner (*Tristan et Isolde*, *La Walkyrie*, *Tannhäuser*, *Parsifal*). Elle puise aussi dans les œuvres de Berlioz, Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Scriabine. Ses chorégraphies prennent souvent le nom de l'œuvre musicale qui les inspire, dénotant l'importance de la musique dans son geste.

¹⁵⁰⁸ Cité par Stéphanie Jordan, *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books, 2000, p. 24. Cf. Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 166.

¹⁵⁰⁹ Cité par Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 166-167.

John Alexander Fuller-Maitland en 1908¹⁵¹⁰. Elle fâche même ce grand réformateur du mouvement en arts scénique qu'est Émile Jaques-Dalcroze¹⁵¹¹, qui lui reproche « d'ajouter presque invariablement un ou plusieurs pas involontaires au nombre de ceux prescrits par la partition¹⁵¹² ». L'actrice manifeste un rapport ludique et joyeux à la musique à laquelle elle ne se soumet pas. Elle n'en suivait pas moins une toute autre logique – non comptable mais mélodique et intuitive.



Figure 7. « Programme de dances d'Isadora Duncan au Théâtre de la Gaîté », lundi 7 juin 1909. Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

Cet espace de liberté ménagé entre le mouvement et le son signe le geste de l'actrice. Les chorégraphies de la maturité artistique de Duncan « entrent en dialogue avec [la partition musicale], suscitant un écart, parfois troublant, entre le présent de la musique et celui de la danse¹⁵¹³ », rapporte Annie Suquet. Craig quant à lui note qu'Isadora

¹⁵¹⁰ *Ibid.*

¹⁵¹¹ Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) est un musicien, compositeur, pédagogue et chansonnier suisse, connu pour être le créateur d'une méthode d'enseignement révolutionnaire « par et pour la musique », qui porte son nom. Cette dernière s'appuie sur la perception rythmique de la musique (c'est l'« eurythmie »), base de la musicalité du mouvement. En 1910 il fonde à Hellerau, en Allemagne, une école d'enseignement de l'eurythmie où se rencontrent de nombreux artistes de cette période, à commencer par le metteur en scène Adolphe Appia avec lequel il collabore pour transformer de manière décisive le spectacle théâtral par le décloisonnement des disciplines ; les danseuses Mary Wigman et Marie Rambert s'initient à cette méthode dont avait connaissance Isadora Duncan.

¹⁵¹² *Ibid.*

¹⁵¹³ Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, *op cit.*, p. 167.

Duncan bougeait « parfois avant, parfois après [la musique] ». Elle semblait tantôt l'attendre, tantôt s'abandonner à son impact en soulignant les accents ou la modulation, tantôt y résister par le contrepoint d'une immobilité vibrante¹⁵¹⁴.

Le moment présent de l'énonciation se présente comme une opportunité pour tester de nouvelles choses, mettre en jeu différemment sa sensibilité. À ce titre, le spectacle n'est pas un « achèvement » ni une répétition, il est une occasion de nouvelle exploration. Une des « Isadorables », Maria-Theresa Duncan, explique que la danseuse ne se préoccupait pas de « l'exactitude de la mesure, mais faisait en sorte que son mouvement suive la ligne rythmique générale, avec un sens infaillible du flot musical ». L'impulsion, le « sentiment¹⁵¹⁵ » de la musique pourrait-on dire pour rejoindre Louis Jouvet¹⁵¹⁶, priment. La danseuse ne se soumet à nul autre impératif que le présent, et le dialogue ludique qui s'y tisse avec la partition musicale. Elle demeure souveraine dans la perception qu'elle peut en avoir, et la ligne mélodique qu'elle choisit de suivre, d'abandonner pour une autre, etc.

Si la danse de Duncan put apparaître « libre », c'est-à-dire émancipée de toute figure et partant de toute dimension chorégraphique¹⁵¹⁷, c'était sans doute parce qu'elle faisait la démonstration, en scène, d'un corps émancipé de la sujétion à la musique, jouant avec elle sur le mode du partenariat et de la surprise au présent. Le geste est émancipé de témoigner d'une liberté sur le mode de la simplicité et du plaisir sensible de déployer son corps dans l'espace.

1. 1. 2. Déployer des formes simples

Le geste duncanien repose sur ce que Maria-Thérèse Duncan appelle son « sens infaillible du flot musical » et ce que Laetitia Doat, qui s'initie à cette danse et en retrace les étapes dans sa thèse, ressaisit comme « flux libre ».

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 167-168.

¹⁵¹⁵ « Moi, je ne peux pas te donner une *conception* de Bajazet ; je vois la scène telle qu'elle est écrite. Je vois la scène comme une succession de *sentiments* ; quand tu as une certaine *sensation*, cela te donne un certain *sentiment*. [...] Tout ce que je t'indique, je ne te l'indique pas pour que tu le fasses, mais pour que tu le *transposes*. » (Louis Jouvet, Fonds Louis Jouvet, Bibliothèque Nationale de France LJ D 53 (11), 11 septembre 1940, p. 1270 ; cité par Ève Mascarau, « L'entrée en scène chez Louis Jouvet », *Agôn*, 2012, n°5. Consulté le 30 janvier 2020. DOI : 10.4000/agon.2391.)

¹⁵¹⁶ Louis Jouvet (1887-1951) est un comédien, metteur en scène et professeur du conservatoire d'art dramatique et directeur du théâtre de l'Athénée (aujourd'hui Athénée-Louis Jouvet). Il connu pour son interprétation de Knock dans *Knock ou le triomphe de la médecine*, de Jules Romain, pour son partenariat avec Jean Giraudoux et sa participation au « Cartel » ; ainsi que pour ses écrits sur le théâtre, notamment *Le Comédien désincarné* (Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009) et *Molière et la comédie classique, extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire, 1939-1940* (Paris, Gallimard, 1965).

¹⁵¹⁷ Ce que l'on retrouve dans des livres notant que la danse libre « ne fait appel qu'à des mouvements naturels, c'est-à-dire des mouvements que l'on peut faire dans la vie réelle. N'exigeant l'apprentissage d'aucun pas, d'aucune figure codifiée, elle s'oppose même en tous points à la danse classique académique. » (Anne-Marie Bruyant, *La danse libre. Sur les traces d'Isadora Duncan et François Malkovsky*, Toulouse, Ch. Rolland, 2012, p. 26-27.)

C'est comme, par exemple, quand on lâche les rennes d'un cheval et qu'on le laisse galoper voilà, on est en flux libre. Donc il y a un moment où on ne contrôle plus l'énergie que l'on a engagée. C'est pour ça qu'on ne peut jamais refaire exactement la même chose à chaque fois, et c'est ça qui est jouissif¹⁵¹⁸.

Ce flux libre est une sorte de « base » – ce « fond » évoqué plus haut avec Hubert Godard – au sein de laquelle viennent s'articuler les différentes figures de la danse duncanienne. Il est indissociable d'une forme de jouissance à danser. Ainsi va-t-elle rechercher des formes qui évoquent le plaisir et la souplesse du corps, notamment du dos, dans des figures que le corset interdit.



Figure 8. « Isadora Duncan, dessin d'Edward Gordon Craig », 1907, Paris, Bibliothèque Nationale de France,

Dans son dialogue empathique avec les vestiges grecs immémoriaux, Duncan renforce ses éléments stylistiques – asymétrie posturale, légèreté des corps, talons soulevés du sol, simplicité du geste, tuniques souples échancrées laissant apparaître la nudité du corps –, ainsi qu'elle précise des éléments de vocabulaire tels que le renversé « bachique » en arrière du torse. Les œuvres grecques ne sont pas à imiter dans leurs formes mais à percevoir par les données organiques du corps en mouvement, la relation gravitaire autant que les élans, les affects¹⁵¹⁹.

La liberté du corps de la danseuse lui permet de lire et de lier à nouveaux frais les galions de la culture antique. Les contemporains ne manquent pas de relever ces éléments de vocabulaire. Pierre Louÿs, connu par des romans qu'il faisait passer pour d'authentiques textes grecs, écrit à son frère en 1909 :

Je l'admire tout à fait. Moins comme danseuse que comme théoricienne ; elle a mis bout à bout des morceaux de poterie que tout le monde connaissait mais qui n'étaient que des mots pour nous ; elle en a fait des phrases. [...] Rien que pour sa joie de danser, il faut aller la voir¹⁵²⁰.

¹⁵¹⁸ Laetitia Doat, in « Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie », *Une vie une œuvre*, France culture, Irène Omélianenko, 17 décembre 2016.

¹⁵¹⁹ Élisabeth Schwartz, *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, op. cit., p. 40.

¹⁵²⁰ « Lundi soir, [15 février 1909] », *Mille lettres inédites de Pierre Louÿs à Georges Louis 1890-1917*, Paris, Fayard, 2002, cité par Stéphanie Cantarutti, in *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, op. cit., p. 239.

Pierre Louÿs, jaloux de l'éloquence phrastique qu'Isadora Duncan sait donner aux débris de la culture hellénistique, insiste là encore sur le plaisir visible de l'actrice en scène. Ces « débris », terme hélas péjoratif, sont animés par la danse. C'est cela qui rend sa danse « valable » – « Rien que pour sa joie de danser, il faut aller la voir » –, car elle donne vie à une culture « morte ». Le geste de l'actrice n'est pas celui d'une théoricienne mais d'une artiste, qui fait de la culture l'occasion d'une jouissance, dont la qualité ici est une forme de fluidité. Louÿs porte attention précisément à la manière dont l'actrice lie les figures observées. Cet élément de grammaire est le « continuum de l'onde », pour Élisabeth Schwartz.

Bien que le corps duncanien ne revendique aucune amplitude extrême, aucune tension excessive, apparaissant presque quelconque, son mouvement « naturel » est en fait extrêmement construit. Il s'organise autour d'un principe dynamique : le continuum de l'onde¹⁵²¹.

Ce principe à la base de la danse duncanienne égrène un certain nombre de figures apparemment simples, relevées (bien qu'il le déplore) par le critique André Levinson.

Isadora ne disposait que d'un répertoire très restreint de mouvements saltatoires, variantes du pas et de la course, dont elle augmentait l'effet par le jeu du poignet assoupli, tout en penchant ou rejetant la tête et le tronc¹⁵²².

Ces auteurs rendent sensible, débarrassées de leur jugement, quelques caractéristiques du style de Duncan : un travail de la nuance de formes simples – le pas, la course – l'importance de la souplesse dans le geste – « par le jeu du poignet assoupli » – l'inclinaison de la tête et du tronc dans le jeu avec la force gravitaire. Or ces mouvements sont moins « simples » – ils ne le sont qu'en apparence – que « nouveaux » dans le répertoire chorégraphique. Leur simplicité prend le risque de dévaloriser un art en train de s'émanciper – le solo est une « forme de la modernité¹⁵²³ » – et le fait que cela soit une femme qui les porte amende leur possibilité d'être reconnues comme formes d'art – « nouvelles », donc.

Rétrospectivement, il est possible de prendre la mesure de l'audace de la danseuse, qui fait par exemple pour la première fois de la course un objet esthétique, alors qu'elle « est souvent considérée par les danseurs comme un évènement mineur dans la chorégraphie, qui ne requiert pas d'entraînement particulier¹⁵²⁴ », explique Federica Fratagnoli. En outre,

[d]ans le cas du ballet, la course n'est pas catégorisée en tant que telle dans les dictionnaires techniques : il nous faudra lire la définition du « pas de bourré couru »

¹⁵²¹ Élisabeth Schwartz, in *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, op. cit., p. 56.

¹⁵²² André Levinson, *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 136.

¹⁵²³ Claire Rousier (dir.), *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*, op. cit.

¹⁵²⁴ Federica Fratagnoli, « Courir », in Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 81.

ou « pas couru » pour comprendre ce que peut être la course au sein de l'esthétique du ballet. [...] la technique du ballet dissout cette action ou la pense autrement¹⁵²⁵.

La course n'est pas pensée pour elle-même, elle est utilitaire, sert à aller d'un point à un autre, ou à se préparer à sauter. Figure simple, figure aussi de la fuite, liée à celle de la fugue, en musique, mais aussi à un motif scénique peu héroïque, associées aux femmes qui fuient... leur agresseur, généralement.

Le saut à l'inverse est une figure canonique, qui lorsque « le centre culturel du ballet passe en Russie au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, [...] se voit marqué par le goût de la puissance. Sauter plus vite, plus haut, plus loin est un enjeu autant technique qu'esthétique et politique¹⁵²⁶ », selon Isabelle Launay. L'autrice rappelle l'origine dionysiaque du « bond » liée à l'apparition de Dionysos « dieu-cabri bondissant (bondir, *pèdan* en grec) [...] déclenchant derrière lui une épidémie de sauts¹⁵²⁷ ».

Cette danse du cœur autonome et bondissant qui frappe sur le diaphragme partage avec le *phallos* sa faculté de jaillir. Si ces deux organes définissent la physiologie des lieux du saut dionysiaque, c'est d'abord pour caractériser ce que Marcel Détiéne considère comme l'originalité du dieu, à savoir une puissance qui ne cherche pas le pouvoir sur les autres, mais davantage cette « capacité que l'on a en soi » (la *dunamis*), puissance qui tire d'elle-même sa capacité à libérer une énergie, à se jeter hors de soi, parfois jusqu'à la violence destructrice¹⁵²⁸.

On peut comprendre dès lors que lorsque les danseuses acquièrent, dès la fin du XVIII^e siècle, la possibilité de sauter aussi haut que les danseurs, il faille y voir l'endroit d'une émancipation. Mais ce geste est marqué par l'ambivalence, car comme le rappelle Isabelle Launay,

[l]e saut de la danseuse est tout autant un geste d'émancipation qui conquiert un nouvel espace d'action qu'un geste qui répond aux désirs du regard masculin. [...] En survalorisant le sens de l'envol et la suspension, le XIX^e siècle donne une autre dimension à cette puissance d'action. Il devient l'exploit solitaire, « péril gracieux » dans un monde de femmes où les lois de la pesanteur semblent inconnues. Au pays des ballerines, ces « jolies mortes » (selon Théophile Gautier) voisinent avec les funambules et acrobates du monde des tréteaux, réinventés par l'imaginaire médiéval romantique¹⁵²⁹.

Dans le ballet romantique du XIX^e siècle, le saut pouvait être assisté de machinerie. Sautant à pieds nus, Isadora Duncan s'émancipe aussi de la technique de scène mécaniste¹⁵³⁰.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁵²⁶ Isabelle Launay, « Sauter », *ibid.*, p. 103.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵³⁰ Nous renvoyons à l'article de Sylvie Jacq-Mioche, « L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX^e siècle », in *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, op. cit., p. 74.

Simplicité, aisance... grâce, aussi, l'actrice se réapproprie les qualités moquées ou dévalorisées parce qu'associées au féminin.

1. 1. 3. Un geste gracieux

L'idéal formel de la danseuse est certes grec ancien, mais certaines des qualités de sa danse – souplesse, fluidité, sérénité¹⁵³¹ – sont celles que l'on peut aussi admirer dans l'esthétique du ballet classique. En émancipant la danse de ses codes rigides et idéologiques (déformation du corps, démonstration technique, soumission à l'exécution formelle), Isadora Duncan retrouve l'esthétique du lié et de la grâce des plus grands ballets classiques. Elle inscrit son geste dans une continuité, faisant le lien entre le XIX^e et le XX^e siècle, celui de la « modernité ».

En travaillant dans l'horizontalité et non dans la verticalité, Isadora Duncan refuse la prouesse physique et incarne une représentation de la féminité davantage en contact avec la terre d'où elle prend seule son élan. Elle n'en est pas moins inspirée par le ballet romantique tel qu'il s'élabore avec la ballerine Marie Taglioni, notamment dans *La Sylphide* (1832) et *Giselle* (1841). Duncan est inspirée par « la sensation de l'apesanteur », qu'elle découvre en regardant danser Anna Pavlova dans *La Mort du Cygne* en 1905. Si les éléments modernistes de son geste sont incontestables,

celle qui a été célébrée comme l'apôtre de la modernité par sa remise en cause du ballet, révèle, au creux de la vague, au-delà de ce qui se donne aisément à lire, des correspondances subtiles avec d'une part, la danse classique et d'autre part, certaines toiles de Botticelli, orfèvre en grâce¹⁵³².

Le geste émancipé d'Isadora Duncan conserve (ou retrouve) certaines caractéristiques du ballet classique. À ce titre, il inspire le chorégraphe russe Michaël Fokine¹⁵³³, à l'origine de la rénovation du ballet classique, qui écrit pour le danseur Vaslav Nijinski en 1911 une partition quasi uniment saltatoire, dans *Le Spectre de la rose*. Il n'y a plus de machinerie pour un saut qui en a pourtant toute l'amplitude, on passe dans une autre dimension.

Ce pas de deux, où une jeune fille s'endort et rêve d'un spectre, est un solo pour homme d'environ huit minutes et l'occasion d'une démonstration de virtuosité : presque entièrement composé de toutes les variétés classiques de saut, la pièce construit un *glissando* ininterrompu de sauts qui prépare l'aspiration vers le saut final. Nijinsky disparaît dans le noir à l'acmé de son saut, franchissant la fenêtre au

¹⁵³¹ « La vraie danse exprime la sérénité ; elle est maîtrisée par le rythme profond d'une émotion intérieure. » (Isadora Duncan, « La profondeur », *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 66.)

¹⁵³² Jeannine Belgodere, « Les aspects modernistes et gracieux de l'esthétique chorégraphique d'Isadora Duncan », *Ligeia*, n° 85-88, 2008, p. 5-13.

¹⁵³³ Michel Fokine est un danseur, pédagogue et chorégraphe russe. Il est connu pour être l'un des grands réformateurs du ballet classique, concurrençant Marius Petipa, tenant du classicisme. En 1909 Fokine est engagé par Diaghilev comme premier danseur et unique chorégraphe de la compagnie.

fond du décor avant la descente, donnant ainsi l'illusion d'un saut où il resterait en l'air¹⁵³⁴.

Nous demeurons ici dans la performance et la recherche de la hauteur, et de la disparition dans les limbes appréciée par le ballet romantique – à ce titre, l'étoile rejoint le danseur. Mais si les danseuses étaient soulevées par des machines ou des partenaires masculins, les hommes sautent « tous seuls ». « Plus que les autres, les danseurs le savent : ce type de saut “payé”, il est condition du succès et de la reconnaissance¹⁵³⁵. » Le geste de Duncan n'est pas performatif au sens du ballet classique, il ne travaille pas l'acmé suspensive mais l'épanouissement et l'évanouissement, en écho au flux et au reflux de la vague. Fondamentalement émancipé des codes de genre esthétiques et sexuels¹⁵³⁶, le *continuum* de l'onde ne l'inscrit pas moins dans la recherche de la grâce, éminemment classique.

Dans un article sur « Les aspects modernistes et gracieux de l'esthétique chorégraphique d'Isadora Duncan », Jeannine Belgodere montre en quoi l'esthétique duncanienne avant 1913, l'année de la mort de ses deux enfants, se situe au cœur d'un réseau d'emprunts qui traverse l'espace et le temps, de la Grèce ancienne au quattrocento et jusqu'aux ballets classiques qui lui sont contemporains. À partir de cette date, les danses se politisent et leur esthétique change, plus anguleuse et formelle.

¹⁵³⁴ Isabelle Launay, « Sauter », *ibid.*, p. 103.

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵³⁶ « [C]'est aussi un ordre sexuel souterrain – organisant, selon [la chorégraphe américaine Yvonne Rainer, en 1968], la conduite du plaisir spectaculaire sur une dynamique éjaculatoire, qui est aussi visé. » (*Ibid.*, p. 106.)



Figures 9, 10. « Isadora Duncan photographée par les studios Elvira », Munich, Allemagne, 1903.

Jeannine Belgodere repère une commune essence apollinienne dans les créations de jeunesse d'Isadora Duncan et dans le ballet classique contemporain. « Pénétrée d'une atmosphère pastorale et ludique, les chorégraphies de jeunesse, par leurs élans gracieux et la qualité aérienne de la gestuelle font écho aux envolées lyriques et aux suspensions du ballet¹⁵³⁷. » Il a fallu pour Isadora Duncan refuser l'ensemble des contraintes arbitraires du ballet classique pour en retrouver la qualité essentiellement recherchée : la grâce. En 1927, Isadora Duncan écrit « condamne[r] les danses modernes » parce que leurs mouvements « orduriers » et « immoraux » sont imputables de « stérilité » et de « futilité », dispensés de « l'exécution de mouvements de grand héroïsme et de beauté spirituelle¹⁵³⁸ » dont elle se réclame. « Je préférerais danser entièrement nue plutôt que de me pavaner à moitié déshabillée de façon provocante, comme le font aujourd'hui beaucoup de femmes dans les rues d'Amérique¹⁵³⁹ », dit-elle quelques années auparavant. Mais, comme le souligne Jeannine Belgodere, les chorégraphies plus tardives de l'actrice, avec le développement d'une politique du geste, « prennent des angles », comme sa « danse révolutionnaire », par exemple. Élisabeth Schwartz analyse cette période russe, et rouge.

¹⁵³⁷ Jeannine Belgodere, « Les aspects modernistes et gracieux de l'esthétique chorégraphique d'Isadora Duncan », art. cité, p. 5-13.

¹⁵³⁸ Isadora Duncan, « Danse, religion et amour », in *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 76-77.

¹⁵³⁹ Isadora Duncan, « La liberté de la femme » [1922], *ibid.*, p. 104.

Elle y va [en Russie], va faire des choses inouïes, ses fameuses danses qui sont les études révolutionnaires dont on mesure à peine aujourd'hui l'importance que cela eut esthétiquement. D'abord parce que ce sont des figures seules, des solos, figure de la modernité évidente. Et puis ce qui s'y joue à l'intérieur est une autre façon de danser, d'occuper l'espace, d'arriver très près du bord de la scène, de lever le poing, de marteler, d'évoquer des choses qui gênent¹⁵⁴⁰.

En fait, ce qui gênait Isadora Duncan dans les danses modernes, c'était leur apparence de futilité, d'« émancipation » déconnectée de tout idéal artistique ou civilisationnel, qu'elle-même prend en charge dans la deuxième partie de sa carrière, engagée on l'a vu suite au décès de ses enfants, et qui trouve en outre à s'exprimer dans le contexte de la première guerre mondiale (en 1915 elle danse sur la musique de *La Marseillaise* au Metropolitan Opera à New York).

Lorsque je danse, je ne fais pas appel aux instincts les plus bas de l'humanité comme le font, aux spectacles de variétés, vos filles à demi-nues. Je veux, au contraire, inspirer le respect et non suggérer la vulgarité¹⁵⁴¹.

À une séquence historique marquée par la guerre mondiale, où les « filles » dansent pour divertir les soldats, servant une émancipation qui apparaît de façade à la danseuse¹⁵⁴², celle-ci fait évoluer sa danse de l'intérieur, en conformité avec ses engagements politiques. Davantage figurative et évocatrice, cette deuxième période rompt avec l'esthétique de la grâce pour porter des affects plus guerriers. Le geste politique émancipe l'actrice de son assignation à un style, par delà les propos qu'elle peut tenir par ailleurs. La guerre est aussi un art du geste...

Légereté, plaisir, souplesse, formes simples, le geste d'Isadora Duncan est émancipé des codes esthétiques du ballet, duquel elle retient la grâce, libéré aussi des qualificatifs dépréciateurs systématiquement associé à des qualités dites « féminines », jugements qui empêchent certains de ses contemporains d'apprécier son geste à sa juste valeur, c'est-à-dire à sa place charnière dans l'histoire de l'art. Si le geste d'Isadora Duncan est initiateur de la modernité en danse pour sa recherche sur l'essence du mouvement et sa dimension émancipatrice, il est, avec le temps, devenu classique. Cela n'est pas un pur effet du hasard dans la mesure où elle s'est attachée au début de sa carrière à développer une esthétique de la grâce via cet art du lié et l'égrenage de ces formes « simples », qui incarne en fait un idéal

¹⁵⁴⁰ Elisabeth Schwartz, in « Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie », émission citée.

¹⁵⁴¹ Isadora Duncan, « La liberté de la femme » [1922], *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 104

¹⁵⁴² « Je voulais libérer le public de Boston de ses entraves. Devant moi, j'ai vu des gens enchaînés par des milliers de conventions que leur dicte leur milieu, par le puritanisme, par le brahmanisme bostonien, par des liens invisibles dans leur tête comme dans leur corps. Ils voulaient être libres et réclamaient à grands cris leur délivrance. [...] Ils veulent satisfaire leurs instincts les plus bas sans les assumer. La vérité les effraie. Un corps nu les répugne tandis qu'un corps vêtu de façon univoque les enchante. Ils ont peur d'appeler leur infirmité morale par son vrai nom. » (*Ibid.*, p. 104-105.)

artistico civilisationnel quant à la « liberté de la femme », pour reprendre son expression. Il faut pouvoir produire des représentations d'une féminité libre, dont les danses modernes – jazz, fox trot –, en semblant subir le rythme musical, ne témoignent pas à ses yeux. Émancipé, son geste l'est à introduire la dimension du plaisir sensible et faire jouer les différents matériaux de la création sans se soumettre à l'autorité de l'un ou de l'autre.

Cette tension est exploitée dans le geste d'Angélica Liddell, dans un jeu d'étoilement entre l'esthétique postdramatique qui mêle et combine les matières dans un geste étale, le renversement carnavalesque qui manie les signes avec virtuosité, et l'*ethos* performatif tranchant de l'actrice qui cherche à briser le fin filet qui sépare la scène et la salle. Dans ce jeu s'invente le geste, qui donne un rythme au spectacle.

1. 2. Le geste d'Angélica Liddell, du personnage au paysage

L'actrice nourrit une très grande vigilance par rapport aux signes, ce qu'ils véhiculent malgré eux, via l'histoire des représentations, ou à cause de leur sens commun. Elle convoque pour ce faire deux « figures » de la représentation théâtrale, le bouffon et la performeuse, qui nourrissent son *ethos* scénique. Cette démarche lui permet de créer des effets poétiques au sens possiblement politique. Cet *ethos* double doit servir une ambition présentée d'emblée sous ce double aspect, politique et esthétique, configurant une nouvelle agentivité scénique, et dans la « valse » des sens, inaugure des moments de suspension propices à la méditation ou au recul poétique.

1. 2. 1. Le bouffon et la performeuse

L'*ethos* de l'actrice en scène est tissé à partir de deux figures, celle du bouffon, et celui de la performeuse auquel elle emprunte certains gestes. Le mélange de ces deux références crée une friction régénératrice et émancipée de l'identification au sens unique.

Dans un texte d'une dizaine de pages, « Le neveu de Rameau visite les grottes rupestres¹⁵⁴³ », Angélica Liddell définit le rôle du bouffon, dans son double cadre politique et esthétique. Personnage liminaire, le bouffon est « esclave du pouvoir » au même moment où sa tâche esthétique est une critique de ce pouvoir¹⁵⁴⁴. L'actrice explique que de la même manière qu'il existe un « contrat social », il existe un « contrat de farceur ». « [S]a liberté

¹⁵⁴³ Angélica, Liddell, « El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres », *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n° 21, 2007, p. 225-233.

¹⁵⁴⁴ « La obra del bufón es siempre una crítica al poder porque el bufón se siente esclavo del poder. » (*Ibid.*, p. 227.)

d'expression ne libère pas le bouffon des servitudes qu'implique son métier¹⁵⁴⁵ » : le bouffon peut dire ce qu'il veut, cela sera toujours comme « bouffon, mais pas en tant que citoyen¹⁵⁴⁶ » ; le bouffon est soumis à la fonction de divertissement à laquelle l'assigne le pouvoir, dont le bouffon a besoin pour être « son » bouffon – celui qui le démasque. L'*ethos* scénique d'Angélica Liddell s'établit en résonance avec celui du bouffon qui a la charge « difficile, de concilier éthique et divertissement¹⁵⁴⁷ ». Cette « double prise » qui s'exerce sur le bouffon, qui a besoin du pouvoir pour pouvoir le critiquer, correspond à celle qui s'exerce sur Richard, « accro » au pouvoir quand bien même il se méprise pour cela, et que visiblement cela ne lui fait pas de bien¹⁵⁴⁸.

Au sein de cet *ethos* subversif mais au fond inoffensif, autotélique et circulaire (cela se mord la queue), Angélica Liddell, introduit une faille par la citation de vérités historiques, d'Auschwitz à Franco, et avive des blessures particulièrement sensibles dans l'histoire de la constitution européenne. Elle intervient à la première personne, personne historique d'Angélica Liddell, via un *ethos* de performeuse, si l'on veut. « L'histoire récente l'a prouvé : la remarque la plus banale culmine dans l'action. À l'évidence, les plaisanteries sur les Juifs ont culminé à Auschwitz¹⁵⁴⁹. » Manière de glacer le sang – c'est l'effet spectaculaire – de dire que tout fait potentiellement symptôme, mais aussi rejoint l'idée barthésienne selon laquelle « la langue est [...] tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire¹⁵⁵⁰. » Ailleurs Richard cite Franco pour justifier de son idée de noyer les écrivains, en adresse au public.

Je vais vous dire un truc.

C'est Franco qui l'a dit :

« Le grand péché de l'écrivain, c'est la fierté.

Cette fierté est extrêmement dangereuse.

Ils sont persuadés de vivre dans un autre monde,

Ils pensent que la société est à leur service¹⁵⁵¹. »

Le bouffon (l'acteur) s'émancipe de l'hypocrite¹⁵⁵², et abat le « pacte social » qui laisse dans le silence les blessures de l'histoire, silence qui, sous couvert d'impossibilité de dire

¹⁵⁴⁵ *Ibid.* p. 228.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*

¹⁵⁴⁸ Voir chapitre 3.

¹⁵⁴⁹ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵⁵⁰ Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁵⁵¹ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, *op. cit.*, p. 45.

l'horreur, masque en fait une essentielle complicité du pouvoir avec l'extermination de masse¹⁵⁵³. L'*ethos* du bouffon est ici « troué », rompu par l'intrusion d'une vérité historique qui ne fait pas consensus. Complexifié par une référence communément partagée par l'actrice et le public, le bouffon prend le risque de la capture, il sort de son rôle pour laisser affleurer la position énonciative de l'actrice dans son geste.

L'*ethos* du bouffon bée sur la performance de l'actrice, qui joue avec les limites de la fiction, c'est-à-dire ici avec ses propres limites d'interprète. Le débit de parole, la partition scénique étourdissante, jusqu'à la mise en jeu de soi lors de l'engloutissement de litres de bière – « *L'Année de Richard* est un défi, [Angélica Liddell] touche à [s]es limites en tant qu'actrice¹⁵⁵⁴ ». Le geste du bouffon est dialectisé par les risques de l'épuisement, de l'ivresse, de la perte de contrôle pris par l'actrice. La performance tend à discréditer le bouffon comme fiction et réciproquement, la fiction du bouffon permet de distancier la performance de l'actrice. L'enchâssement des différents niveaux de fiction crée une tension à l'œuvre dans le geste de Liddell, entre mensonge et vérité, entre ce qui est réel et ce qui est fictif. Cette tension prend ici la forme d'une torsion chiasmatisque à même de créer des effets de vérité au cœur d'un dispositif mensonger – le théâtre – et d'un personnage – le bouffon, Richard – relai du pouvoir. Ce qui est usuellement identifié – le mensonge à la fiction, et la vérité à la réalité – est ici interchangé : c'est le mensonge qui est réel, et la fiction qui est vraie. Cette torsion¹⁵⁵⁵ qui cherche à renverser l'ordre des valeurs est créatrice d'agentivité entre les signes.

1. 2. 2. Une nouvelle agentivité

Comme nous l'avons souligné plus haut en mentionnant le passage par le « chaos », l'agencement des signes sur le plateau ne répond pas à une logique rationnelle mais inaugure d'autres ouvertures, sensibles, cette fois. Le geste d'Angélica Liddell dissémine les signes et les réagence de manière à révéler leur opérativité, jusqu'à mettre son personnage en échec. Son but en effet n'est pas de célébrer le pouvoir totalitaire, mais d'éveiller ce qu'il méprise.

On est d'abord saisi par la fragmentation et la dissémination des signes. Sur le corps de l'actrice, un pyjama de soie bleue, un manteau de fourrure marron, le maquillage d'un acteur comique chinois. Sur la scène, un tapis rouge, un lit en fer, des draps blancs, un coussin de la

¹⁵⁵² « El orden social , repetimos una vez más, se apoya en la hipocresía, y una de las misiones del bufón consiste en romper ese pacto, en desprender la máscara del hipócrita. » (Angélica, Liddell, « El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres », art. cité.)

¹⁵⁵³ On peut renvoyer, à ce titre, au documentaire de Virginie Linhart, *Ce qu'ils savaient. Les Alliés face à la Shoah*, CinéTévé, France 3, 2012, 70 minutes.

¹⁵⁵⁴ Angélica Liddell, *El Año de Ricardo*, entretien avec Christilla Vasserot pour le Festival d'Avignon 2010, entretien cité.

¹⁵⁵⁵ En écho ici la torsion patriarcale signalée en ouverture du chapitre 3.

même couleur que le pyjama, un petit autel, deux soupières en porcelaine, un sanglier empaillé d'abord caché sous un drap noir, puis dévoilé, un être humain tout en noir, maquillé comme elle et silencieux, des figurines féminines cartonnées des années 1930, des photographies d'enfants brûlés au napalm grandeur réelle, des oranges, une bassine, du vernis à ongle, un rasoir jetable, du raisin. Au fond, des bottes de paille, des bouteilles de bière Heineken, les figurines cartonnées enchâssées, etc. La grande disparité stylistique des éléments et références scéniques (l'acteur chinois, les starlettes, le réalisme des photographies) est aussi celle des matières (la fourrure, la soie, le bois, les matières organiques, la bière, le dentifrice) et des couleurs (rouge, bleu, orange, marron, noir). Cette fatrasie des éléments scéniques constitue une « scène paysage¹⁵⁵⁶ », plastique aux différents lieux habités dans la fiction, grâce au jeu introduit entre signifiés et signifiants. Le geste de désidentification n'est pas seulement un « renversement carnavalesque », il introduit de nouveaux sens par la pratique du croisement et de l'association, ainsi émancipé de la suspension sémantique propre au postmodernisme et de la circularité infernale propre au carnaval.

Tantôt le représenté – l'objet – ne correspond pas au représenté – à sa dénomination. C'est le cas par exemple du sanglier empaillé qui devient un « petit chien ». Ce dernier reste sanglier dans le réel scénique, et sa nouvelle nomination correspond à l'effet comique recherché, tout en restant dans le domaine de l'animalité : nous ne sommes ni dans le renversement (le sanglier n'est pas appelé « mon joli sanglier », comme s'il était en vie, ou « ma belle paille », en référence à son intérieur d'animal empaillé), ni dans l'absurde (qui consisterait à appeler le sanglier empaillé « ma petite cuillère », par exemple). Il reste en outre tout au long du spectacle associé à cette nouvelle image, ce qui suscite un effet stabilisateur comique, et un effet de « mouvement » : on entendrait presque le sanglier et le verrait agiter la queue de contentement. Le sanglier empaillé est animé, au sens fort – l'actrice lui donne une âme – ce qui crée des interstices ludiques et concrets – nous sortons un moment de la harangue et de l'ivresse langagière – dans le fil du spectacle.

À l'inverse, le jeu avec les signes peut fonctionner comme réification et annihilation. La petite fille photographiée par Nick Ut est ainsi désignée par Richard, via le mode d'adresse, comme une prostituée chinoise :

¹⁵⁵⁶ Michel Vinaver « distingue deux modes de progression dramatique ; l'avancement de l'action se fait : – soit par enchaînement de cause et d'effet ; le principe de nécessité joue. On a affaire à une pièce-machine. – soit par une juxtaposition d'éléments discontinus, à caractère contingent. On a affaire à une pièce-paysage. On observe, dans certaines œuvres, la coexistence des deux modes de progression. » (Michel Vinaver (dir.) *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », Québec, Leméac, 2000, p. 901.)

Petite pute jaune,
Relique indécente,
Ma toute belle,
Tu me bénis – blasphème – avec un crachat ?
Dans le fond, tu es une vierge d'un autre genre.
Vous, les putes, vous êtes des vierges d'un autre genre¹⁵⁵⁷.

Nos réflexes sensibles sont troublés. Liddell distord la spontanéité de l'affect suscité par la photographie d'une petite fille courant brûlée par le napalm, où l'on se désole de la violence guerrière. Substituer à une image de guerre une image érotique sur le corps en scène d'une petite fille nue ajoute une violence de genre à la violence politique éloquente dans la photographie. Se superposent le sens évident de l'atroce douleur manifestée par la petite fille, avec en arrière fond l'horreur de la guerre coloniale, et le sens fictif de la prostituée chinoise, qui renvoie à la violence sexuelle, coloniale elle aussi. Point là de renversement carnavalesque mais la surimpression de l'horreur à l'horreur qui, mise à côté d'une logique de renversement ludique produit un effet de surenchère réaffirmant l'ignominie du monde dans lequel le personnage évolue, et qu'il contribue à produire. Mais Richard insulte une photographie, révélant ainsi son impuissance à agir dans le réel.

Si la désignation de Ricardo confère aux objets un nouveau sens, l'activité du signe peut aussi bien se retourner contre son « nominateur ». En effet, le nouveau sens des images et des objets change leur fonction, et agit réciproquement sur l'*ethos* du personnage : si le sanglier empaillé est un petit chien, Richard est transfiguré lorsqu'il l'appelle avec une voix de jeune fille amoureuse de son petit chien. On retrouve l'actrice en jeu. L'objet nouvellement baptisé agit sur celui (ou celle) qui l'a nommé en le transformant de manière réciproque. Le paysage informe le personnage. La photographie de la petite fille, elle, fait bien plus apparaître la cruauté de Richard qu'elle ne se conforme à sa désignation de « pute chinoise ». D'une certaine manière, là où le sanglier se laisse faire et renvoie la balle dans les termes d'un jeu, la petite fille résiste. Si le personnage et l'objet se confèrent mutuellement une nouvelle identité, il en est une, au moins, qui ne se laisse pas identifier à ce que le personnage voudrait qu'elle soit. Elle résiste à la fiction et renvoie le personnage à son ignominie. La puissance visuelle et sémantique de la photographie fait barrage à la toute-puissance nominative et identificatrice du personnage, qui se retourne contre lui. Richard qui veut ainsi l'identifier à ce qu'elle n'est pas en apparaît d'autant plus grotesque et seul. Le geste de l'actrice laisse là son personnage et se dissout dans la mise en scène.

¹⁵⁵⁷ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, op. cit., p. 60.

Le geste d'Angélica Liddell fonctionne par croisements et surimpressions, où le hors-champ et le champ ne cessent de se renvoyer l'un à l'autre. Il est émancipé de la signifiante mais plus encore il émancipe les objets scéniques en leur conférant une agentivité propre. Le geste de l'actrice crée un réseau de tensions entre les signes qui agit de manière simultanée et réversible des objets sur le personnage, et du personnage sur les objets, jusqu'à ce qu'il y ait un effet de présence suffisamment puissant pour « remettre Richard à sa place », et faire apparaître l'enfance pour ce qu'elle est, puissance de résistance et d'invention.

1. 2. 3. Une esthétique de la suspension

Le geste de la photographie résiste à Richard, il l'arrête. Face au caractère infernal du rythme de pensées et d'actions du personnage, elle se tient. La temporalité de l'image n'est pas celle du personnage. Ainsi, le spectacle est travaillé en son cœur par les moments de suspension, autant de césures qui permettent le passage d'une scène à une autre, où s'établit un autre rapport au temps et au corps en jeu de l'actrice. Ces moments ne sont pas seulement les marges du discours, elles sont aussi ce qui constitue l'autre face du geste d'Angélica Liddell, celle qui, à côté du débordement du sens et du discours, crée des interstices d'une temporalité autre, relevant du « concept d'un temps à la fois vertical et épais, qu'oblitére la représentation courante d'un temps horizontal linéaire¹⁵⁵⁸ ».

Alternant (certes, de manière non systématique) entre scènes d'intérieur où Richard s'occupe de son corps (il se rase, il souffre et se plaint) et scènes politiques, le spectacle ménage dans ses transitions des espaces de bâillement, où le temps, tout d'un coup, se dilate, nous donnant accès à un autre corps scénique. Ce qui se joue alors est frappé d'ambivalence¹⁵⁵⁹, et l'on ne peut statuer sur le statut de ces images – sont-ce de pures transitions ? Que se joue-t-il si elles n'en sont pas (car elles ne sont pas que déplacements ni mises en places) ? Prenons par exemple l'intervalle entre les séquences huit et neuf où « *Richard se sent malade* » avant de s'adresser aux espions. À la fin de la séquence huit, dans le silence, Richard, enfoui sous la couverture, chantonne à l'adresse de Catesby qui le soutient maternellement. Le plateau est plongé dans l'obscurité et seul le lit à jardin est nimbé d'une pâle lumière blanche. Se fait entendre alors un chant d'enfant en chinois, doux et léger. Catesby se lève. Le plateau est d'abord obscurci tandis que l'on écoute la première mesure de la chanson, puis il rougit à jardin et au centre en raison de différentes densités. La lumière

¹⁵⁵⁸ Julien Pieron, « Habiter le trouble, habiter le temps », *Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 275.

¹⁵⁵⁹ C'est là « la première dimension du temps vertical épais, qui en constitue aussi le germe ou le ferment, [...] l'ambivalence de son contenu ». (*Ibid.*, p. 280.)

capte surtout les corps. Catesby place au centre de la scène une chaise et l'effigie d'un enfant, et s'assoit. Richard se lève et installe près de lui une petite bassine, une couverture pliée en quatre, et va chercher la bassine verte plus grande en battant lentement des bras comme un grand oiseau boiteux avant de venir ôter à Catesby son tee-shirt noir et le poser sur sa tête. Le rythme est *piano*, ils sont chez eux, c'est le calme après la tempête de la souffrance (objet de la séquence huit), et un moment de soin – on se lave. Richard s'asperge d'un peu d'eau en basculant le torse en arrière, et lave les bras, le buste de Catesby. Baignés de rouge, les gestes sont soigneux, allongés et chorégraphiés de sorte que le mouvement de l'éponge sur le corps de Catesby est prolongé dans les cheveux de Richard. À la fin de la musique, Richard bat des bras comme pour prendre son envol, mimant le bruit du vent avec sa bouche. S'ensuit un moment de silence où Ricardo est oisif. Il va voir son petit chien et près de son lit s'amuse à faire tomber la neige dans une sphère transparente. Il fait des essais de vocalises sur « quiero quiero », avant de se rincer la bouche. Richard chantonne, il va chercher au fond de la scène deux tiges de bois et deux lanternes chinoises aplaties. Le calme prend une forme de densité dans l'espace. Assis une jambe allongée près de Catesby immobile, la tête toujours recouverte de noir, Richard déplie les lanternes et les accroche au bout des tiges de bois. L'image scénique, détachée de toute narration, associe l'innocence de l'enfance à l'immobilité de la mort : Catesby en statue et Richard enfantin qui joue à ses pieds avec une expression de légèreté guillerette sur le visage, encore non vue. Il y a une lanterne ronde et une lanterne cylindrique, plus petite. Richard se lève et les fait jouer avec une certaine délicatesse et en chantonnant. Il passe derrière Catesby, puis la voix se fait plus forte, et le charme s'évanouit.

Cette césure dans le déroulé rythmique du spectacle est marquée par l'ambivalence et la réversibilité, où sont associées la mort statufiée et la tranquille gaîté. Richard un moment apparaît comme un enfant sur un terrain de jeu qu'il s'est lui-même créé, sous la surveillance d'une statue à tête noire faisant penser à celle du commandeur du *Don Juan* de Molière. Cette transition d'une scène à une autre, figurant en Catesby la tête masquée des espions à qui Richard va ensuite s'adresser, ce « milieu¹⁵⁶⁰ » entre deux scènes, de la maladie à la parole autoritaire, fait apparaître le temps dédoublé, passé et futur, enfance et mort, et ouvre une fenêtre sur le présent comme futur antérieur : un Richard sous le regard du commandeur,

¹⁵⁶⁰ Voir plus haut dans ce chapitre. On peut ajouter ici cette note en particulier, où Gilles Deleuze parle de sa fille : « Le milieu n'a rien à voir avec une moyenne, ce n'est pas un centrisme ni une modération. Il s'agit au contraire d'une vitesse absolue... [...] Vieillir vite, d'après Fanny, ce n'est pas vieillir précocement, ce serait au contraire cette patience qui permet justement de saisir toutes les vitesses qui passent. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 38 et 41.)

Richard qui « aura pu jouer », c'est-à-dire retrouver en scène et dans la présence de la mort une enfance dont on a appris dès le début de la pièce qu'il a été privé. Derrière l'ivresse du personnage on voit l'enfant, derrière le support on voit la mort : ce qu'ils sont « réellement », derrière leurs masques. Richard est un enfant qui n'a pas grandi, ayant simplement avancé en âge sans cesser de compenser son mal par le mal, et Catesby n'est personne qu'une statue, ou une gigantesque marionnette agie par Richard. Cette « tectonique des plaques temporelles, qui constitue le deuxième trait¹⁵⁶¹ » du temps vertical épais, selon Julien Pieron, nous donne accès à la complexité de ce qui se joue dans le spectacle : le fait que si Richard connaît le trouble dans ses rapports avec le pouvoir, c'est qu'une part de lui-même appartient à la strate temporelle où il tire de l'exercice du pouvoir sa puissance, et qu'une autre part appartient à la strate où le pouvoir est exactement ce qui le ronge dans son humanité.

Pour Pieron, la troisième dimension du temps vertical épais est le devenir, « c'est le nom du mouvement accompli dans la verticalité du temps, non pour passer à autre chose, à un autre présent, mais pour nourrir le présent des forces du passé¹⁵⁶² ». Le moment de transition spectaculaire est épaissi en vue de préparer à la suite. Il montre l'enfance de Richard pour nourrir la complexité d'un personnage « tourbillon ». La quatrième et dernière dimension du temps épais est celle de « rétroagir sur l'ensemble du temps, de le brasser et de le transformer en quelque sorte *a posteriori*¹⁵⁶³ ». Nous sommes et restons dans le trouble : ce à quoi nous assistons, en creusant une faille temporelle, nous conduit à « revoir » ce que nous avons vu, et à configurer autrement le regard que nous porterons sur la suite. Nous sommes nous-mêmes pris dans une vrille, une verticalité épaisse qui nous interdit de conclure et nous invite nous-même à la suspension créée par ces séquences « entre ». Le trouble sur la nature du personnage, sur la qualité du temps est une verticale épaisseur qui nous engage au présent, comme l'actrice, en fait.

Le geste d'Angélica Liddell est émancipé de la teneur discursive des signes et de leur caractère linéaire propre à la « pièce machine¹⁵⁶⁴ ». S'émanciper du temps comme vecteur, c'est s'ouvrir à la circularité et à la réciprocité de l'affectation entre sujets et objets. C'est permettre à l'actrice d'offrir, et de s'offrir, en quelque sorte, des moments de calme, autant de « lignes de fuite » par le biais du vertige créé par la prise de risque en direct, par la présence

¹⁵⁶¹ Julien Pieron, « Habiter le trouble, habiter le temps », art. cité, p. 283.

¹⁵⁶² *Ibid.*, p. 284.

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 285. L'auteur souligne.

¹⁵⁶⁴ Michel Vinaver oppose à la pièce paysage la pièce machine fondée sur l'enchaînement narratif aristotélicien, cf. note 224.

de figures de résistance (la petite fille photographiée par Nick Ut a survécu, en outre). Le théâtre est le lieu où l'on vient faire l'expérience d'un certain rapport au temps, épais, vertical, géologique, émancipé de son efficace politique qui est, nous l'avons vu, coupé du sens, pur effet de discours et vertige. Le spectacle permet ainsi de prendre conscience de ce qui nous manque, et nous émancipe de l'immédiateté du réel, de l'analyse et de l'interprétation pour nous inviter au recul, à la méditation poétique, à la rêverie. Cette résistance au temps comme vecteur nous amène à retrouver le titre de la trilogie dont fait partie *L'Année de Richard* : « Actes de résistance contre la mort ».

Le geste de l'actrice, en cherchant à s'émanciper des potentialités identificatrices propre au discours et aux esthétiques en débat à chaque époque, travaille l'ambivalence des signes en introduisant une autre relation au temps. Ainsi Sarah Bernhardt ménage-t-elle aussi des « pauses » dans la temporalité propre du spectacle vivant, qui permet d'introduire une solution de continuité entre son geste théâtral et cinématographique.

1. 3. Émancipations du geste de Sarah Bernhardt autour de 1900

Sarah Bernhardt est restée dans les mémoires à la fois pour sa voix d'or et pour ses gestes et attitudes, quitte à ce que ces derniers figent son geste, dont nous avons mis en évidence le caractère mimétique et émancipateur en ce qu'il permet de prendre conscience, pour une femme, de l'alignement des sphères de la représentation sociale et théâtrale¹⁵⁶⁵. Le geste de Sarah Bernhardt a traversé plus de cinquante années de gloire, invitant à citer l'anecdote qu'elle rapporte dans *L'Art du théâtre*, dans laquelle Madeleine Brohan, alors actrice à la Comédie Française, lui conseille de ne pas renoncer à sa singularité pour « demeurer “[s]oi”¹⁵⁶⁶ », induisant que c'est ainsi qu'elle pourra s'élever dans son art. En parallèle, Sarah Bernhardt souligne la nécessité pour l'artiste dramatique d'être plastique aux évolutions de son temps :

l'artiste qui ne se renouvelle pas, qui ne peut s'adapter à toutes les exigences, qui n'évolue pas avec la littérature dramatique elle-même, celui qui se confinerait dans les poètes grecs, ou dans Molière, ou dans Shakespeare, quelque immuable que fût déjà le cadre, ne remplirait pas toute sa tâche¹⁵⁶⁷.

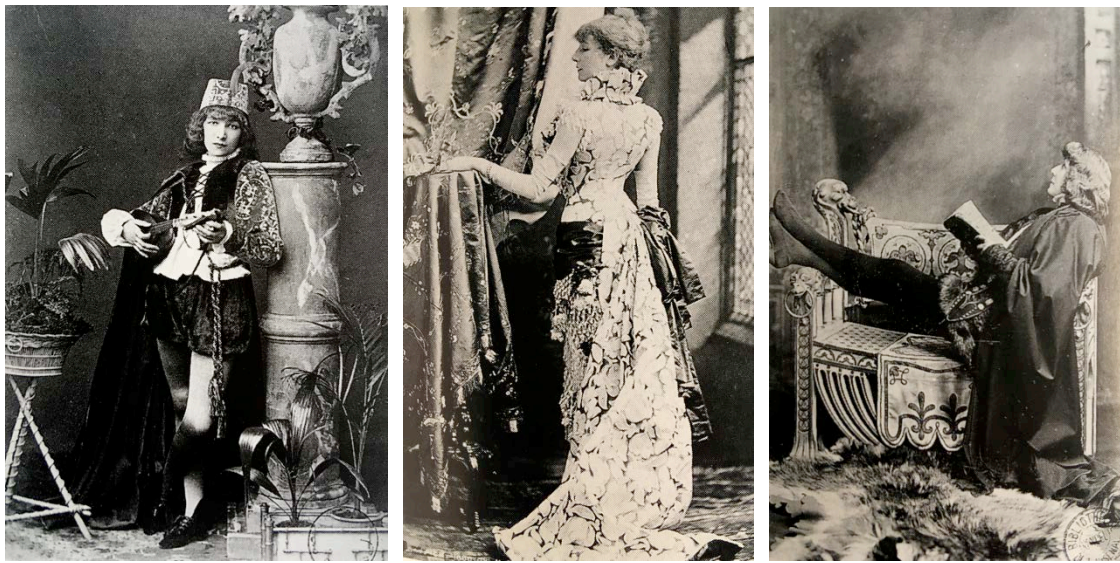
Deux dimensions propres au geste de l'interprète sont ici posées par Sarah Bernhardt. Le fait de se rendre plastique aux évolutions esthétiques, ce qui inscrit l'actrice dans l'histoire de

¹⁵⁶⁵ Voir les chapitres 1 et 2.

¹⁵⁶⁶ « Mais si tu veux demeurer “toi” ma chérie, prépare-toi à monter sur un petit piédestal fait de calomnies, d'injustices, de flatteries et de mensonges, auxquels s'adjoindront les vérités. [...] Tu as la soif ambitieuse de la gloire, ma chère Sarah. La volonté seule aidera à la satisfaire. » (Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 93.) Ce qui fait référence au mot de Nietzsche « deviens qui tu es », in *Ainsi parla Zarathoustra*, op. cit., p. 378.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 94.

l'art de manière diachronique ; et le fait de se rendre disponible à chaque représentation au présent, et donc de parvenir à se connecter à l'énergie scénique requise – dimension synchronique. L'une ne va évidemment pas sans l'autre, dans la mesure où l'actrice, on l'a vu, participe activement aux renouvellements des formes¹⁵⁶⁸. C'est du jeu de ces deux temporalités dont il est question dans l'émancipation du geste de Sarah Bernhardt. *Lorenzaccio* et *Hamlet* sont à ce titre exemplaires du tournant que sut prendre l'actrice autour de 1900 ; et le film qu'elle tire d'*Hamlet* est le premier jalon de la poursuite du geste de l'actrice vers le cinéma.



Figures 11, 12, 13. « Sarah Bernhardt, dans *Le Passant*, *La Dame aux camélias*, *Hamlet* », *Le Passant* de François Coppée, en 1869 (création le 14 janvier), *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils en 1880 (création le 15 octobre), *Hamlet* en 1899, création le 20 mai. Trois moments de sa carrière et autant de triomphes, Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle.

1. 3. 1. De l'or aux bafouillages

Au tournant du siècle, au moment où s'affirment des esthétiques antagonistes dans le champ des arts scéniques notamment, et où la fonction du metteur en scène tend à être jugée « créatrice d'une œuvre artistique singulière¹⁵⁶⁹ », le geste de Sarah Bernhardt tout à la fois participe de ces mouvements, et s'en émancipe : son geste n'est pas identifiable, ni subsumable à une identité esthétique. Cela est explicite dans la mise en scène de *Lorenzaccio*, où le geste de l'actrice, connue et reconnue pour sa voix d'or et ses « gestes et attitudes », se

¹⁵⁶⁸ Voir les chapitres précédents.

¹⁵⁶⁹ Isabelle Moindrot, « Introduction », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, op. cit., p. 7.

reconfigure autour d'un nouvel investissement du corps en jeu. Se connecter à l' « esprit du poète¹⁵⁷⁰ » lui donne une nouvelle énergie.

Parmi les louanges qui sont adressées à Sarah Bernhardt pour *Lorenzaccio*, les critiques reviennent sur ses jeux de scène mimiques et admirent le « naturel » de l'actrice, « la simplicité des moyens » qu'elle emploie « pour nous imposer sa force et son charme¹⁵⁷¹ ». Lors de la création en 1896, Léon Bernard-Derosne avoue dans le *Gil Blas* avoir

pu parfois être un peu déconcerté par l'afféterie et le maniérisme du jeu de madame Sarah Bernhardt dont les effets [lui] sont, en certains rôles, assez sensibles pour troubler la plénitude de [s]on plaisir. Cette fois, rien de pareil, c'est le beau tragique dans son absolue pureté qui nous est apparu et avec la plus souveraine aisance¹⁵⁷².

Et d'ajouter, « nulle trace d'effort ou d'artifice, et [...] aucune monotonie¹⁵⁷³ ». Le critique pointe là une nette évolution dans le geste de l'actrice, qui entraîne une modification de la définition même du tragique. Il n'est plus associé à la pose et à la déclamation, aux effets qui sont généralement des effets vocaux, mais à l' « aisance », et la vivacité du corps – le contraire de la « monotonie » et de l'effort visible. Le personnage de *Lorenzaccio*, relevant du répertoire romantique, est redéfini en direction du tragique, ce qui va de pair, selon Romain Piana, avec « une dégradation du statut “ littéraire ” du texte au profit de l'ouverture d'un espace de jeu multiple et corporel¹⁵⁷⁴ ». Cette évolution du jeu vers davantage de concret dans l'expression scénique « va dans le sens du naturalisme alors en vogue sur les scènes (ces “ nordistes ” que Sarah Bernhardt n'aimait pas trop), c'est-à-dire dans le sens d'un réalisme du personnage¹⁵⁷⁵ ». Loin pourtant de dire que le geste de l'actrice est « réaliste », cela témoigne de la manière dont peuvent s'interpénétrer les esthétiques dans un même geste. La perméabilité des esthétiques dans une même séquence historique est évidente, et avec *Lorenzaccio*, le geste de l'actrice s'émancipe de ce que Léon Bernard-Derosne appelle son « maniérisme ». S'émanciper de la toute-puissance de la parole en scène et « du caractère chanté du texte » implique d'« investir davantage le corps dans le jeu, en faire un lieu d'exploration¹⁵⁷⁶ ». Un paradoxe, sans doute, car l'actrice avait fait l'expérience des années plus tôt, notamment dans le rôle de Tosca, de l'affranchissement du caractère chanté du texte, comme nous allons le voir. Le geste de l'actrice s'approfondit par delà les personnages qu'elle interprète.

¹⁵⁷⁰ Nous renvoyons au chapitre 2.

¹⁵⁷¹ Romain Piana, « Bernhardt et Sardou », *ibid.*

¹⁵⁷² Léon Bernard-Derosne, *Gil Blas*, 4 décembre 1896, n. p.

¹⁵⁷³ *Ibid.*

¹⁵⁷⁴ Romain Piana, « Bernhardt et Sardou », art. cité, p. 205-206.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁵⁷⁶ Romain Piana, « Bernhardt et Sardou », in *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXème siècle*, op. cit., p. 211.

Cet investissement du corps en jeu n'est pas à considérer en opposition avec la voix, ainsi que nous l'avons vu plus haut avec Colette en chemin inverse. La voix s'inscrit dans le corps, la preuve en sont ces « bafouillages », conséquences, selon Romain Piana, de « l'élargissement de l'expressivité physique [qui] va de pair avec une variation des registres de la voix, qui perd de son caractère incantatoire¹⁵⁷⁷ ». En investissant différemment son corps dans le jeu, l'actrice développe une gamme d'expressivité « paraverbale » visant à manifester le corps dans la langue, donc à ne pas s'en tenir au texte articulé lui-même pour produire un autre sens, celui du corps physiologique, de la manifestation physique de l'émotion. Ce changement de style de jeu va dans le sens de l'époque, et fait connaître le geste de Sarah Bernhardt comme

profondément éclectique, si l'éclectisme désigne bien comme c'est le cas chez les théoriciens de l'architecture au XX^e siècle, la compilation des héritages hétérogènes et contradictoires du passé en une composition et une synthèse qui se veulent harmonieuses. Et la synthèse harmonieuse, c'est là sans doute que réside sa grandeur, c'est Sarah qui l'opère¹⁵⁷⁸.

Le geste de Sarah Bernhardt est émancipé de l'identification à une forme en particulier, et noue les exigences esthétiques de son temps sans s'inscrire dans aucune. Ainsi si son geste n'est ni réaliste, ni naturaliste, il évolue et permet à l'actrice de « demeurer elle-même ». Émancipé de l'emprise du textuel, du discursif comme des catégories esthétiques, le geste de Sarah Bernhardt s'inscrit en corps dans le contemporain dans le même moment qu'il devient « *figural* ou [...] pure figure [c'est-à-dire qu'il] *fait sens sans faire histoire*¹⁵⁷⁹ », et peut être comparé à celui des danseuses.

1. 3. 2. Divine en silence

Dans un chapitre qu'il lui consacre, intitulé « Sarah Bernhardt : la gloire des gestes¹⁵⁸⁰ », Guy Ducrey s'intéresse à un rapprochement initié par Jean Lorrain, ami et admirateur de la Divine, entre Loïe Fuller et Sarah Bernhardt.

Comme Sarah Bernhardt, la Loïe, par une suite d'attitudes et de poses, par une suite de mouvements voulus et choisis, crée des harmonies et des images de beauté et des images de beauté éternelle puisque nous les reconnaissons tous et qui, si attendues qu'elles soient, nous croyons tous les avoir déjà vues [...]¹⁵⁸¹

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 215. Nous soulignons.

¹⁵⁷⁹ Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural », *Critique*, n°630, 1999, p. 916.

¹⁵⁸⁰ Guy Ducrey, *Tout pour les yeux*, op. cit., p. 195.

¹⁵⁸¹ Jean Lorrain, « La Loïe », *Le Journal*, 29 octobre 1897, p. 1 ; cité par Guy Ducrey, *ibid.*

La danseuse est ici comparée à l'actrice, qui sert réciproquement de comparant : ce que crée la Loïe en termes d' « harmonies » et d' « images de beauté éternelle » renvoie aussi bien vers le geste de Sarah Bernhardt. Ces images sont à entendre ici au sens premier de fixation dans la mémoire. Il y a un effet là de suspension, comparable à ces moments de silence ménagés par l'actrice lors de son interprétation de Lorenzaccio. Jean Lorrain s'y réfère ainsi :

les scènes où la tragédienne m'a paru atteindre le summum de son art, ce sont celles où elle garde le silence. Dans ces scènes-là, je l'avoue, Mme Sarah Bernhardt touche au sublime et qui ne l'a pas vu, au troisième acte, écouter, assise sur le rebord de la fenêtre qui domine la ville, le débat orageux des trois frères Strozzi, qui n'a pas vu cela n'a rien vu¹⁵⁸².

Un silence d'écoute, une immobilité du corps à l'acte III que l'actrice déploie en geste à l'occasion de la pantomime célèbre à la fin de la pièce, à l'acte IV où Tosca, ayant tué Scarpia, invente une sorte de rituel funèbre autour du cadavre. « Sarah Bernhardt n'a pas même besoin du verbe défait, de la parole amenuisée de Sardou pour se taire, commente Guy Ducrey : la prose parfaite de Musset lui permet d'exploiter les possibilités dramaturgiques du silence en scène¹⁵⁸³. » Le silence crée un temps d'arrêt, une rupture dans le *continuum* de l'action scénique, qui permet à l'actrice de s'émanciper du déroulement de la fable, et de poindre sous le personnage, comme en surimpression. « Une poétique s'invente ici qui, orientée frontalement vers la représentation théâtrale, donne au texte de l'auteur les allures d'un livret de scène, et accorde au geste toute préséance¹⁵⁸⁴. » Ainsi Edmond Sée, dans le *Gil Blas* :

Mme Sarah Bernhardt exprime tout le texte, mais fait comprendre en même temps au spectateur ce que ce texte éveille invinciblement en elle d'émotion profonde, brûlante, cachée : je l'ai dit, un seul de ses silences, un seul de ses regards en disent autant – parfois plus – que les plus belles phrases¹⁵⁸⁵.

Le silence ménage une encoche pour l'actrice qui y manifeste, à la première personne, ce que le personnage évoque en elle. Loin de renoncer à la parole, son geste consiste à la faire béer, ou plutôt à révéler ce qu'elle ne peut pas dire, ce sur quoi le texte achoppe, ne peut qu'achopper, révélant ainsi les limites du langage humain. Selon ses propres termes, « il faut qu'il [l'interprète] revive la pensée du poète¹⁵⁸⁶ » et s'envole « sur les ailes de l'imagination¹⁵⁸⁷ », ce qui correspond à l'ambition que se fixe la mise en scène contemporaine, ainsi exprimée un peu plus tard par Gaston Baty :

¹⁵⁸² Jean Lorrain, *Pall-Mall Paris*, 3 décembre 1896, repris dans *La Ville empoisonnée*, Paris, Crès, 1936, p. 124-126 ; cité par Guy Ducrey, *ibid.*, p. 202.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 199.

¹⁵⁸⁵ Edmond Sée, *Gil blas.*, 22 mai 1912, p. 4.

¹⁵⁸⁶ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*

Le poète a rêvé une pièce. Il en met sur le papier ce qui en est réductible aux mots. Mais ils ne peuvent exprimer qu'une partie de son rêve. Le reste n'est pas dans le manuscrit. C'est au metteur en scène qu'il appartiendra de restituer à l'œuvre du poète ce qui s'est égaré perdu dans le chemin du rêve au manuscrit¹⁵⁸⁸.

Le geste de l'actrice est un geste de metteuse en scène ; émancipé du texte poétique, il retrouve la pensée du poète, son rêve même, dans l'aménagement dramatique, par l'introduction de séquences temporelles qui permettent de tenir ensemble le temps « objectif » de l'action et subjectif vécu par le personnage. L'introduction de cette durée, « [e]xpérience du temps subjectif, vécu par la conscience, en dehors de toute conceptualisation et envisagé qualitativement, par opposition au temps objectif, mesurable, mathématique de la science¹⁵⁸⁹ », tourne le geste de l'actrice vers le cinéma.

1. 3. 3. Un geste cinématographique

En effet, et comme Victoria Duckett s'applique à le montrer, si le geste de l'actrice à l'écran fut dénigré par les historiens du théâtre et du cinéma, il emporta des foules en son temps sans que celles-ci n'aient nécessairement vu joué l'actrice en scène¹⁵⁹⁰, mais surtout il nous donne accès à la gestualité en mouvement de l'actrice au tournant du siècle. Le court film de Clément Maurice, *Le duel d'Hamlet* projeté en 1900 lors de l'Exposition universelle à Paris dans le cadre du programme de Paul Decauville pour son Phono-Cinéma-Théâtre, est le premier tourné par Sarah Bernhardt, quatre années après la première projection publique des frères Lumière. D'une temporalité muette, ramassée et focalisée sur le combat à l'épée, le geste de l'actrice est ici tout expressivité.

La disposition scénique enregistrée par la pellicule correspond selon toute vraisemblance à la scène telle qu'elle est jouée dans le spectacle¹⁵⁹¹. Au combat à l'épée, Sarah Bernhardt a été formée lors de ses études au Conservatoire. Or, Gerda Taranow le rappelle,

[b]ien que les combats en scène aient tendance à s'écarter sensiblement des règles formelles de l'escrime, le match s'est déroulé avec plus de fidélité que d'habitude aux règlements normatifs de l'escrime¹⁵⁹².

¹⁵⁸⁸ Gaston Baty, *Le Metteur en scène* [1944], introduction de Béatrice Picon-Vallin, postface de Gérard Lieber, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2004, p. 37 ; cité par Isabelle Moindrot, « Introduction », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁸⁹ « Durée », Centre National de Ressources Textuelles en Ligne.

¹⁵⁹⁰ Victoria Duckett, *Seeing Sarah Bernhardt. Performance and Silent Film*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2015, p. 2-3.

¹⁵⁹¹ Si l'on excepte la mort d'Hamlet, plus longue au théâtre, et montrée en relation avec les autres personnages. (Gerda Taranow, *The Bernhardt Hamlet, op. cit.*, p. 178-179.)

¹⁵⁹² « Although stage fights tend to depart substantially from the formal rules of fencing, the match adhered with more than usual fidelity to prescriptive fencing regulations. » (*Ibid.*, p. 179.)

Ce caractère formel n'entrave pas, bien au contraire semble-t-il, la souplesse et l'habileté remarquable des deux interprètes qui jouent avec les codes du sport et son contexte royal dans la pièce de Shakespeare. Le premier assaut commence alors qu'Hamlet est au fond de scène à jardin et Laërte, de trois-quarts dos, à l'avant-scène à cour. Les genoux fléchis, le pas court et rapide, Hamlet avance vers son adversaire et le force à pivoter vers l'avant-scène jardin. Il se redresse avec vivacité dans la verticalité à la fin de chaque attaque. Le deuxième assaut, court également, est lancé par Laërte mais paré hardiment par l'actrice qui l'a anticipé.

Avant d'être blessé, Hamlet se montre plus agressif qu'il ne l'a été lors des deux précédents combats. Il se fraie un chemin de cour à jardin en forçant Laërte, d'abord à gauche, puis en cercle, à se tourner vers le public, à droite de la scène. Les mouvements des deux interprètes sont si gracieux et le jeu des pieds si léger que le match à ce moment prend une qualité chorégraphique¹⁵⁹³.

Si le geste est leste, il n'est pas dépourvu d'intentions, et Sarah Bernhardt nourrit son interprétation d'inventions. En particulier ce que Gerda Taranow appelle la « séquence du gantelet », entre le deuxième et le dernier assaut, où l'actrice retire le gant de sa main blessée en regardant Laërte, montrant ainsi (jouant) « ce qu'il se passe dans la tête d'Hamlet¹⁵⁹⁴ » à ce moment-là, ce qu'aucun de ses prédécesseurs n'avaient imaginé avant elle. À la fin du second assaut, Hamlet désarme Laërte et lui tend son épée en introduisant un long regard appuyé et hostile, avant de récupérer la sienne (qui est empoisonnée). Ce temps est fort remarqué par les critiques, qui parlent tantôt de « pause mortelle », de « pause de découverte et de défi », de « long silence à l'intense signification¹⁵⁹⁵ ». L'actrice ne joue pas seulement la situation « objective » du combat à l'épée, mais donne aussi à apprécier la subjectivité de son personnage. Elle permet au public d'« entrer dans sa tête ». Elle crée une temporalité double résonnant avec son projet de faire d'Hamlet un « cerveau hanté par la désespérance », c'est-à-dire quelqu'un pour qui agir n'implique pas la suspension de la pensée, c'est cette dernière au contraire qui rythme l'action. L'introduction d'une durée fait en outre le lien entre la fiction – le personnage – et la réalité scénique – l'actrice en jeu.

L'introduction de pauses signifiantes dans l'action introduit une continuité quant au geste de l'actrice, comme l'explique Gerda Taranow.

Les pauses traitent d'émotions très diverses : préoccupation méditative, défiance maîtrisée et soupçon d'appréhension. La pause dans *Hamlet* a donc servi d'intensificateur dans diverses situations. Sur la base de son intégration de pauses dans des pièces autres qu'*Hamlet*, l'éditeur russe Souvorine avait précédemment

¹⁵⁹³ *Ibid.*, p. 180-181.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹⁵⁹⁵ Il est fait mention de « deadly pause », « pause of discovery and defiance », « silence big with concentrated meaning ». (*Morning Post*, 13 juin 1899, *ibid.*, p. 182.)

comparé son jeu avec la musique, soulignant sa conscience du pouvoir de la pause pour diriger l'attention vers un moment qu'elle voulait "plus prononcé" que dans une situation réelle. Compte tenu du fait que les représentations en français faisaient traditionnellement un usage limité de la pause, l'intégration par Bernhardt de pauses substantielles a été novatrice, non seulement dans le contexte d'*Hamlet*, mais aussi dans celui de la pratique théâtrale française¹⁵⁹⁶.

L'introduction de pauses significatives dans l'action prend en compte la dualité du présent : le récit que l'on peut faire des événements, de l'extérieur, et la manière dont, de l'intérieur, ces événements ont pu être vécus différemment par chacun.e. La temporalité du récit étant celle des « dominants », ceux qui « font » l'histoire, l'actrice, et ce bien que de manière apparemment paradoxale puisqu'il s'agit d'une œuvre majeure, voire l'œuvre du patrimoine culturel occidental, construit un personnage « mineur » au sens où, pour s'en sortir, il a besoin de « faire des pauses », de réfléchir : agir dans le monde ne va pas de soi, les règles qui le fondent sont friables. Elle invente donc à partir de ses propres gestes (mettre un gant, regarder par la fenêtre), et fait ainsi le lien avec le public. Ces ouvertures temporelles dans des gestes suspensifs sans paroles créent pour le public un « souvenir du présent¹⁵⁹⁷ ».

Découper dans le sensible que constitue la partition du personnage, c'est aussi le défaire en tant qu'identité fixe, et, par des effets de loupe ou de « gros plan », redéfinir les frontières de l'identification, c'est-à-dire de la projection du spectateur – qui « plonge » par un geste en lui-même, ou à travers un geste dans l'histoire, se l'appropriant ainsi, la tissant à la sienne.

¹⁵⁹⁶ « The pauses treat widely disparate emotions: meditative preoccupation, controlled defiance, and apprehensive suspicion. The pause in *Hamlet* therefore served as an intensifier in a variety of situations. On the basis of her integration of pauses in plays other than *Hamlet*, the Russian editor Suvorin had previously compared her acting with music, pointing out her awareness of the power of the pause to direct attention to a moment she wished to make "more pronounced" than a real life situation. In view of the fact that French performance has traditionally made limited use of the pause, Bernhardt's integration of substantial pauses was innovative, not only in the context of *Hamlet*, but in that of French theatre practice as well. » (*Ibid*, p. 182-183.) Souvorine est sans doute l'ami de Tchekhov, à qui le dramaturge écrit au sujet d'*Ivanov* : « À trente, trente-cinq ans, il commence à éprouver lassitude et ennui : " Si on me regarde de l'extérieur, c'est sûrement terrible, je ne comprends pas moi-même ce qui se passe en moi... " Lorsqu'ils se retrouvent dans une telle situation, les gens étroits d'esprit et malhonnêtes en rejettent en général toute la faute sur le milieu, ou bien ils s'installent dans le groupe des " hommes en trop ", des " Hamlet ", et se contentent de cela. Ivanov, lui, parle d'une faute qu'il aurait commise, et le sentiment de culpabilité croît en lui à chaque nouveau choc : " Jour et nuit ma conscience me torture, je sens que je suis profondément coupable, mais en quoi consiste exactement ma faute, je ne le comprends pas... " » (Lettre à Souvorine, Anton Tchekhov, décembre 1888, *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*, traduction Catherine Hoden, l'Arche Éditeur, 2007, p. ?) On voit que l'alternative posée par le dramaturge russe est bien celle de la fin du XIX^e siècle, rejoignant ainsi la situation de l'actrice : qui est « responsable » du malheur des hommes, le « milieu », ou le « soi » ? Le choix de Sarah Bernhardt engage un point de vue de genre, car elle présente le « milieu » comme étant non « naturel », comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, comme une construction. Situer Hamlet du côté des « hommes en trop », c'est présenter un personnage qui échoue à se couler dans le continuum socio-politique qui, pour être présenté comme « naturel » ne l'est pas (nous renvoyons au chapitre 3), c'est ne pas pouvoir s'empêcher de penser. Sarah Bernhardt n'introduit pas le motif de la culpabilité inventé par Tchekhov, puisque cela n'est pas le « soi » mais le monde qui fonctionne mal, et qui requiert de ruser. Ne pas se charger de culpabilité c'est interroger le fonctionnement du monde en tant que tel, c'est faire un acte d'émancipation.

¹⁵⁹⁷ « Nous prétendons que la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception ; elle en est contemporaine. » (Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, op. cit., p. 161. La mise en forme est de l'auteur.)

La gestion des temps – fictif, spectaculaire – est une donnée intrinsèque de l'émancipation du geste de l'actrice. Elle vise à créer du présent. L'opération de synthèse propre au geste émancipé – qui emprunte aux esthétiques en place mais ne s'y attache pas – est ainsi tendue, travaillée de l'intérieur par la conscience de la spécificité du théâtre comme art vivant, une « tranche de vie » (non nécessairement réaliste) partagée entre interprètes sur scène et public dans la salle. Cette « création de présence » propre au geste émancipé d'Isadora Duncan, Angélica Liddell et Sarah Bernhardt va de pair avec une forme de positivité. Il s'agit de mettre en œuvre des gestes à travers des temporalités étendues, discrètes, propres à leur situation de dominées dans l'histoire approchant les « grandes histoires » – la grande musique, les œuvres de Shakespeare – par le « mineur ». C'est enfin leur audace – oser introduire une forme de simplicité, d'ingéniosité, de faire béer le réel scénique par des stases – qui participe à la « majorité » de leur geste, c'est-à-dire au fait qu'ils touchent un public large, par delà l'espace et le temps. Au fond, en posant un geste qui entre en jeu avec les œuvres musicale ou textuelle, sans rapport de soumission ou de domination de l'un aux autres, l'actrice tente de ramifier son geste au présent de la représentation, sans « faire comme si » l'image scénique n'était qu'une représentation du monde, duquel elle serait désengagée.

Le geste émancipé brouille les frontières entre le réel et la fiction, entre l'actrice, le personnage, le public enfin. Mais si ces gestes sont affirmatifs quant à la présence de l'actrice en leur sein, ils peuvent aussi mettre en scène sa disparition. Être ou ne pas être dans son geste est en effet un choix esthétique, chercher à se découvrir, tendre à disparaître sont deux axes sur lesquels le geste émancipé oscille. Ce qui s'approche, ce qui est juste derrière la « pause », ce qui joue comme l'envers du geste, c'est la mort, sa présence comme stricte condition de l'existence du geste émancipé, du geste au présent. Une autre caractéristique du geste émancipé serait de tendre vers son effacement.

2. Disparaître

À l'œuvre dans le geste de l'actrice, sa capacité à faire affleurer d'autres corps que les siens, dans des dispositifs « pauvres » techniquement. En comptant sur la capacité métamorphique de son corps et à l'aide d'analogies fécondes, elle va pouvoir profiler ces autres et les donner à voir au public, en tant qu'autres. Le point d'accroche, par delà la forme humaine, étant sa matière, ce de quoi humains nous sommes faits. Cela implique de concentrer notre attention sur le corps de l'actrice et sur les manières dont elle va

réinventer et rouvrir les répertoires ontologiques, sémiotiques et affectifs grâce auxquels on se confectionne des faces, ou des plans, sur et sous lesquels peuvent se composer des branchements et des articulations là où on ne voyait que des failles et des distances. Le dur travail consistant à façonner (*crafting*) des corps et des esprits *se liant*¹⁵⁹⁸.

2. 1. Un geste plastique

L'analogie entre l'art de l'interprétation et celui du peintre est souvent mobilisée par Yvette Guilbert, nous l'avons vu. Cela entre en résonance avec l'inquiétude contemporaine quant aux pouvoirs du langage articulé¹⁵⁹⁹, et lui permet de « mettre à plat » la notion de personnage dans un dialogue fécond avec les pionniers de l'abstraction, ayant à faire avec la fixité de la toile et la recherche du mouvement qui signe la modernité. Son geste considère les personnages de ses chansons comme autant de positions énonciatives à interpréter, et à colorer, c'est-à-dire à « matiérer » de différentes manières. La diseuse montre la matière des corps qu'elle chante.

2. 1. 1. Travailler l'ambivalence

L'*ethos* d'Yvette Guilbert est double. Cela est certes caractéristique de la performance chantée, puisque la chanteuse ne cherche pas à construire un personnage au sens où elle s'identifierait à lui. Elle parle plutôt qu'elle ne chante ses chansons, lesquelles sont construites comme de petites pièces avec un début, un milieu et une fin. Dire ses chansons est une manière de refuser l'emportement de la mélodie et de laisser le spectateur s'y bercer : sa position de narratrice ne s'efface jamais derrière les personnages, c'est toujours elle qui distribue la parole. Cela est explicite dans *Le fiacre*¹⁶⁰⁰, mais comment cela se passe-t-il lorsqu'il n'y a pas de narratrice dans l'histoire, et que le dialogue est direct, comme dans « Verligodin » par exemple ? Comment s'agence la « petite machine » à laquelle nous faisons référence plus haut ?

Il est des chansons où la position de la narratrice est cachée dans l'un des deux personnages. C'est le cas de « Verligodin », une chanson du XV^e ou XVI^e siècle reconstituée par Yvette Guilbert, relatant le dialogue tendu d'un couple de paysans :

D'où venez-vous, d'où venez-vous donc mon joli Verligodin

D'où venez-vous, d'où venez-vous donc mon ami doux

Ben j'viens d'la foire

¹⁵⁹⁸ Jérémy Damian, « Somatonautologie. Hacker le problème corps/esprit », *Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁹⁹ Guy Ducrey, *Tout pour les yeux, op. cit.*

¹⁶⁰⁰ Voir l'analyse de la chanson dans le chapitre 2.

Vous venez d'la foire ? mais y'a pas de foire
Mais si parbleu quoi j'viens d'la foire.

Et que m'avez-vous donc rapporté mon joli Verligodin ?
Que m'avez-vous donc rapporté, mon ami doux ?
Quatre balais.
Quatre balais ? mais j'vois point d'balais
Mais si parbleu quoi quatre balais.

Eh ben ! où c'est-t-y que vous les avez mis, mon joli Verligodin,
Eh ben ! Où c'est-t-y qu'vous les avez mis, mon ami doux ?
Dans un coin.
Dans un coin ? Mais y'a pas d'coin.
Mais si parbleu quoi dans un coin.

Mais pourquoi donc vous fâchez-vous mon joli Verligodin ?
Mais pourquoi donc vous fâchez-vous, mon ami doux ?
Bah, j'suis malade.
Vous êtes malade ? Vous n'êtes point malade.
Mais si parbleu quoi j'suis malade.

Eh ben alors soignez-vous, mon joli Verligodin,
Eh ben alors soignez-vous, mon ami doux.
Ben j'ai point l'sou.
Vous n'avez point l'sou ! vous êtes riche comme tout.
Mais non parbleu quoi j'ai point l'sou.

Sous votre matelas y'a plus de trois cent francs, mon joli Verligodin,
Sous votre matelas y'a plus de trois cent francs, mon ami doux.
Mais comment que tu le sais ?
Ah comme ça je le sais.
Je vois bien qu'tu l'sais mais parbleu comment qu'tu l'sais ?

Dame vous nous laissez tous crever d'faim mon joli Verligodin,
Dame vous nous laissez tous crever d'faim, mon ami doux.
Ah ! mais c'est mon bien.
Ah oui, c'est-y pas aussi le mien ?

Ah non parbleu quoi c'est mon bien.

Ah ! quand vous mourrez j'sais bien ce qu'arrivera mon joli Verligodin,

Quand vous mourrez j'sais bien ce qui arrivera, mon ami doux.

Ben quoi on m'enterrera.

Ah oui ! et le curé c'est qui qui paiera ?

Ah ! alors là j'men fous hé ! on m'enterra.

Vous savez ce que diront vos enfants mon joli Verligodin,

Vous savez ce que diront vos enfant mon ami doux.

Y diront « Tiens l'vieux est mort y gueulera plus ».

Eh ben y ont tort, j'gueulerai encore.

« Verligodin » fonctionne comme une chanson populaire typique, avec reprise régulière du refrain et avancée de la narration entre chaque reprise. Cette chanson illustre en outre tout particulièrement le fameux « rythme fondu », invention stylistique de l'actrice qui consiste à passer subrepticement du chant à la parole sans perdre le fil rythmique, figuré ici notamment grâce à l'accent des personnages. Ces derniers sont distingués dans le ton et le traitement, ce qui permet à l'actrice d'avoir une position critique dans un geste d'où elle est absente en personne.

Le personnage masculin est traité en voix basse et parlée tandis que le personnage féminin roule sur la partition musicale d'une voix légère. Outre la qualité d'interprétation, rien là qui particularise le geste de l'actrice, et cette répartition classique des attributs de genre vise aussi bien à mettre à l'aise, à instaurer comme un pacte de confiance entre l'actrice et le public – « cela va être amusant et facile à suivre ». Au fur et à mesure pourtant, la voix parlée prend le dessus sur le chant car la situation s'approfondit et devient plus « sérieuse » : il s'agit de bien faire entendre ce qui s'échange. Le fait que la chanson progresse d'un couplet à un autre par les interrogations de la femme, nous donne un indice sur la position énonciative de la diseuse. Le personnage féminin est valorisé non seulement par le caractère chantant de son énonciation qui n'introduit pas la rupture et donc la brutalité du personnage masculin comme autant de désagréments dans le déroulé de la performance. La femme a des mots tendres, au moins jusqu'à la fin, elle appelle son mari « mon joli Verligodin », « mon ami doux » ; cette voix-là quitte sa légèreté au moment où il s'agit d'entrer dans le vif du sujet : le mari les laisse « crever de faim ».

Le personnage féminin tient ainsi une position maïeutique dans la dramaturgie qui nous donne accès à l'intériorité de Verligodin. Il redouble la position de la narratrice de ce point de

vue, mais également par le fait que l'on est chez elle : le mari rentre, il introduit une rupture qui est déplaisante. Le procédé de questions / réponses profile un personnage masculin d'abord bougon (« ben j'veiens d'la foire » et « Bah j'suis malade ») puis menteur (« y'a pas d'foire ! »), cachotier (« Sous votre matelas y'a plus de trois cents francs mon ami doux, mais comment que tu le sais ? »), pingre (« Dame vous nous laissez tous crever d'faim mon joli Verligodin / ah mais c'est mon bien ») et colérique (« Eh ben ils ont tort, je gueulerai encore »). Le dialogue permet de faire un portrait carabiné du mari sans qu'il soit directement acculé. C'est la situation qui fait apparaître sa méchanceté d'autant plus vive et cruelle que le personnage en face est mis dans une position d'accueil. C'est elle qui reçoit comme c'est l'actrice qui chante. Comme si de rien n'était l'actrice dénonce la conduite du mari en construisant un fort contraste entre les deux personnages. Mais, en donnant au mari le dernier mot, l'actrice sème le trouble – « je gueulerai encore », pouvant aussi bien faire référence à la position énonciatrice de la chanteuse. De fait : sans mari, la femme n'a pas l'occasion de se montrer douce, et sans mari pour troubler le chant, pas de chanson. En sus, la chute fait rire ! Or le public est toujours du côté de qui fait rire... il y a une ambivalence de plus.

Le personnage féminin, identifié ici à l'*oikos*, fait office de « fond », la ritournelle¹⁶⁰¹ lui appartenant, il borne et séquence l'espace à l'intérieur duquel intervient la bougonnerie du mari. Dans le texte, la « bonne » et le « méchant » sont clairement distincts, mais la chute interdit toute conclusion. En choisissant le personnage qu'elle souhaite défendre, le geste de l'actrice opère de façon à ouvrir la parole de l'autre. Son geste renvoie certes à la complémentarité des âmes féminines et masculines à la Belle Époque, et la fonction maïeutique accordée au féminin¹⁶⁰² ; mais en interprétant les deux, et en faisant du mari le « clou », le geste est émancipé de la dualité, travaillant l'ambivalence, il n'est pas neutre pour autant. Ni pour ni contre, bien au contraire !

2. 1. 2. Étrange et drôle geste d'Yvette Guilbert

La corporéité de l'actrice se prête aux personnages à interpréter. Si son *ethos* reste le même au niveau macroscopique, son geste s'assouplit au fil du temps. Très droite au début,

¹⁶⁰¹ « On a souvent souligné le rôle de la ritournelle : elle est territoriale, c'est un agencement territorial. Les chants d'oiseaux : l'oiseau qui chante marque ainsi son territoire... Les modes grecs, les rythmes hindous, sont eux-mêmes territoriaux, provinciaux, régionaux. La ritournelle peut prendre d'autres fonctions, amoureuse, professionnelle ou sociale, liturgique ou cosmique : elle comporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif. » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 383-384.)

¹⁶⁰² Nous renvoyons au chapitre 2.

mesurant chacun de ses gestes, l'actrice se détend avec l'âge pour caractériser de manière de plus en plus précise ses personnages, qui agissent à travers un masque de mort.

En 1893 à la Scala, elle avait « changé son aspect, se donnant un peu plus d'expression dans la physionomie et en utilisant davantage les mains et les bras. Quant à sa diction, elle la fit plus grave, incontestablement plus dramatique¹⁶⁰³ ». Au moment où elle change son aspect, où la silhouette d'Yvette Guilbert prend sa tournure définitive, elle apparaît « étrange ». La « comique à rallonges », ainsi dénommée du fait de sa grande et fine taille, ses longs bras et un cou qu'elle tendait et rentrait à loisir, recèle des secrets d'étrangeté que l'on retrouve dans le trait acide de Toulouse-Lautrec et dans ces lignes de Jean Lorrain :

[...] le nez est fort et retroussé, la bouche grande, aux lèvres trop minces : mais de loin, sous les bandeaux ondulés, ce visage a l'endiablé attrait d'une jeune et souriante tête de mort... C'est très piquant, très macabre et très moderne. Le charme opère en moi¹⁶⁰⁴.

À lire le poète, qui lui écrira aussi quelques chansons, en deçà de la chanson comique pointe une morbidité que l'actrice ne cache pas avoir cherchée : « les écrivains français, et ceux de partout, qui voulurent bien se soucier de moi, disaient que j'étais *une affiche vivante*



Figure 14. « Yvette Guilbert projet d'affiche peint par Henri de Toulouse Lautrec », 1894, huile sur carton, Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

et macabre. J'avais voulu l'être¹⁶⁰⁵. » Pour chanter un répertoire qu'elle disait elle-même « erotico égrillard », il fallait en contrepartie faire apparaître une figure de vanité. Ainsi s'inspire-t-elle d'une tête de cire du musée de Lille pour composer sa figure de scène, « sa pâleur, sa couronne de cheveux roux étant aussi [s]on partage¹⁶⁰⁶ ». Le rire suscité par les références sexuelles sous-entendues dans ses chansons est tamponné par l'effroi que peut susciter son visage et sa raideur. Si le public rit de comprendre ce que l'actrice suggère, il rit aussi avec un masque de mort, qui (se) rit du rire suscité et peut ainsi induire une forme de conscience de l'étrangeté de ce rire – de quoi rit-on, au juste ?

Par-là retrouve-t-on sans doute l'inquiétante étrangeté freudienne, relevée par Catherine Dutheil-Pessin dans le

¹⁶⁰³ Claudine Brécourt-Villars, *Yvette Guilbert, l'irrespectueuse*, op. cit., p. 160.

¹⁶⁰⁴ Jean Lorrain, *Le courrier français*, 2 septembre 1894.

¹⁶⁰⁵ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 70. L'actrice soulignée.

¹⁶⁰⁶ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 71.

geste d'Yvette Guilbert¹⁶⁰⁷, dont on voit qu'elle procède d'un décalage sémantique entre le propos, à tendance sexuelle et propre à rire, et la figure et le corps, qui suscitent le frisson. « [L]'inquiétante étrangeté, selon Freud, [est] cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières¹⁶⁰⁸. » Le terme « *unheimlich* », dont Freud pose l'étymologie et ses différentes définitions à l'entrée de son article, « est manifestement l'opposé de “ *heimlich, heimisch, vertraut* ” (termes signifiant intime, “ de la maison ”, familier)¹⁶⁰⁹ ». L'*unheimlich*, c'est ce « quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti¹⁶¹⁰ ». Le geste d'Yvette Guilbert laisse apercevoir la pulsion de mort refoulée par la bourgeoisie mais plus encore par toute forme d'union matrimoniale, comme nous venons de le voir. Elle construit une image à même de défaire le caractère tacite de la violence de genre qui s'exerce ici au sein d'une maisonnée entre une femme et un homme mariés.

Le geste de l'actrice s'approprie la projection masculine qui tend à faire des femmes l'incarnation de l'étrange, de l'inquiétant. Il crée une image qui fait apparaître le refoulé, une « terrifiante poupée de cauchemar¹⁶¹¹ », bien vue par Jean Lorrain. « [D]errière le rire, une forme de violence fait surface¹⁶¹² », violence sourde dans les intérieurs, que le geste émancipe de l'inaudible espace privé dans une forme d'agressivité du masque, renvoyant la balle à l'envoyeur, pour ainsi dire.

2. 1. 3. Un arbre dans le vent

Le caractère mécanique du geste d'Yvette Guilbert est voulu : chaque personnage « est une marionnette, mue par les gestes du chanteur¹⁶¹³ », écrit-elle dans *L'Art de chanter une chanson*. Sa figure en apparaît d'autant plus macabre qu'elle est sous-tendue par une extrême vitalité. L'actrice use des couleurs comme les pionnières de l'abstraction pour dynamiser son geste.

¹⁶⁰⁷ « Il y a dans ce personnage, image et voix, quelque chose d'étrange, et par moments, de franchement inquiétant. Cette “ inquiétante étrangeté ”, pour reprendre le titre d'un essai célèbre de Freud, participe de la fascination qu'elle exerce. » (Catherine Dutheil-Pessin, *La Chanson réaliste, sociologie d'un genre, op. cit.*, p. 196.)

¹⁶⁰⁸ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » [1919], traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Madame E. Marty, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, [1933] 1971, p. 170.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*

¹⁶¹¹ Jean Lorrain, *Le courrier français*, 2 septembre 1894. Yvette Guilbert parle elle-même de marionnette dans *L'Art de chanter une chanson* en écrivant que « l'atmosphère de cette chanson se fixe par le jeu des personnages qu'elle met en route, chacun d'eux est une marionnette, mue par les gestes du chanteur. L'interprète doit donc s'employer à les fixer avec précision, netteté et les varier selon les caractères des poupées qu'il incarne [...] » (*Op. cit.*, p. 106-107.)

¹⁶¹² Catherine Dutheil-Pessin, *La Chanson réaliste, op. cit.*, p. 197.

¹⁶¹³ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson, op. cit.*, p. 107.

Yvette Guilbert explique que pour tout interpréter, il est nécessaire d'avoir un « tronc », à partir duquel les ramifications de chaque chanson, de chaque personnage, puissent émaner.

L'artiste, une fois en scène, doit savoir s'y comporter, son attitude toute simple doit pourtant être « stylisée » fondée, construite, et il suffit que vous soyez arrivé à établir avec science « votre silhouette » le personnage que vous voulez être fondamentalement, pour qu'après, toutes les modifications vous soient faciles, chaque fois que votre art le demandera¹⁶¹⁴.

Cette silhouette structurelle est impliquée par la grande difficulté qu'il peut y avoir à se tenir seule face à un public animé. Elle est donc empliée d'une forme de rigidité, à même d'être altérée. Yvette Guilbert rappelle la « terreur que d'être seuls en scène » pour certains interprètes, et de citer Constant Coquelin

qui, au bénéfice¹⁶¹⁵ de Paulus¹⁶¹⁶, devant comme « clou¹⁶¹⁷ » chanter des couplets du célèbre chanteur ; pendant la répétition il me dit tout à coup : Yvette... qu'est-ce que vous faites de vos mains... pendant les ritournelles, entre les couplets... ? Et vraiment très embarrassé il prit la décision de chanter les mains dans ses poches¹⁶¹⁸ !

La chanteuse d'admettre : « C'est le contrôle de l'élégance “ Immobilité ” qui m'a donné le plus de mal, en ma jeunesse¹⁶¹⁹. » Cette immobilité de base répond à la vulnérabilité de l'actrice seule en scène, elle permet toutes les déformations. Elle est littérale : cet *ethos* « droit », manifeste l'intégrité de l'interprète par delà la diversité des thèmes et de ses couleurs interprétatives. Elle est aussi un principe qui fonctionne comme une structure rythmique au sein de laquelle vont venir s'adjoindre les couleurs.

On mesure en effet la maîtrise de Guilbert de son art, lorsque dans *L'art de chanter une chanson*, l'actrice revient en détail sur cet aspect d'interprétation corporel et sur la manière dont elle se prête à différentes tonalités émotionnelles. Elle insiste sur l'importance de la « plastique¹⁶²⁰ », c'est-à-dire de la capacité métamorphique de l'interprète afin de « chanter un texte [sans] en “ exprimer ” un autre¹⁶²¹ ». Elle apostrophe le lecteur, la lectrice :

¹⁶¹⁴ Yvette Guilbert, *L'art de chanter une chanson*, op. cit., p. 50. La typographie est de l'autrice.

¹⁶¹⁵ Il s'agit d'une soirée spéciale où des interprètes fameux se rassemblent pour permettre à un chanteur, souvent en fin de carrière ou suite à un revers de fortune, de se remettre d'aplomb financièrement ou de partir à la retraite avec un petit confort.

¹⁶¹⁶ À la soirée donnée en son honneur pour permettre au grand interprète chanteur du XIX^e siècle de prendre sa retraite. Paulus, né Jean-Paulin Habans (1845-1908), est un comédien et chanteur français créateur du style « gambillard ». Il porte un chapeau haute forme et se présente avec une canne avec laquelle il jongle, escrime, tire des coups de fusil et pendant tout son tour de chant, il s'adresse directement au public se promenant d'un bout à l'autre de la scène avec une voix nette et vibrante, des gestes rapides, un entrain communicatif.

¹⁶¹⁷ Comme on parle de « clou du spectacle » : sur lui reposait une grande responsabilité et donc une grande pression, dans un répertoire qu'il ne maîtrise pas bien.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶²⁰ *Ibid.*, p. 55

¹⁶²¹ *Ibid.*, p. 56.

Comment j'ai acquis la mimique du visage correspondante à mes textes¹⁶²² ? En m'abandonnant toute, en étant transparente, avec loyauté, sincérité, comme un bon petit enfant. En ne cachant rien, en osant tout, en extériorisant les palpitations de mon cœur, les impressions de mes pudeurs, celle de mes nerfs, en ne rougissant pas d'être sensible, d'être naïve, d'être attendrie pour un rien... en n'ayant pas honte de pleurer devant tout le monde, d'enlaidir mon visage, pas honte d'exprimer mes



Figure 15. « Yvette Guilbert, expressions scéniques », *L'Art de chanter une chanson*, op. cit., p. 47. (Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques)

rancœurs, mes amertumes, ma pitié, ma religion, ma foi, ma tristesse, mes joies, ma gaité, ma folle exubérance et en ayant l'audace honnête, c'est-à-dire « extrême » de justifier dans des couplets satiriques, tout ce qui dans mon époque me sembla laid, piteux, blâmable, inhumain, et vicieux, devant des salles bondées de gens qui pouvait se reconnaître¹⁶²³.

La droiture du corps implique la métamorphose plastique, seule capable de transmettre la vérité des sentiments, c'est-à-dire du vécu des personnages. Nous pouvons ici retrouver le foisonnement articulé de la palette des couleurs du *Bal Bullier*¹⁶²⁴, au sujet de laquelle Carrie Noland énonçait « un renversement entre surface et profondeur, entre décoration et anatomie jusqu'à arriver à déstabiliser la hiérarchie entre vérité et apparence, selon les principes de l'esthétique de Sonia Delaunay¹⁶²⁵ ». De même l'actrice,

notamment à travers l'expressivité du visage, montre tous les états traversés par les personnages en les décomposant. Pour ce faire, et puisque, comme elle le dit, elle part de ses propres sentiments, elle y associe des couleurs (pour se repérer, sans doute). Elle compose ses personnages moins par entités psychologiques que par coloration émotionnelle.

Rigidité et vivacité sont constitutives du geste, développé en un vocabulaire mimique précis, fondé sur un dégradé de couleurs allant du rouge, le « gros rire populaire¹⁶²⁶ » au gris,

¹⁶²² Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, p. 41.

¹⁶²³ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁶²⁴ Nous renvoyons à la reproduction plus haut.

¹⁶²⁵ Carrie Noland, *Poetry at Stake. Lyric aesthetics and the challenge of technologie*, Princeton University Press, 1999, p. 120 ; cité par Rino Cortiana, « "Sur la robe elle a un corps". Poème-manifeste de Blaise Cendrars ? », in Marie-Paule Berranger et Myriam Boucharenc (dir.) *À la rencontre... Affinités et coups de foudre. Hommage à Claude Leroy*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 427-438. Consulté le 14 février 2020. DOI : 10.4000/books.pupo.2529.

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 122.

« un esprit comique raffiné, fin, délicat¹⁶²⁷ », au violet, « l'esprit pince sans rire du chat noir, [...] *plus le chanteur sera froid, plus il sera drôle*, mais il lui faut beaucoup d'esprit pour paraître en manquer¹⁶²⁸ ». Faire usage des couleurs pour parler des émotions rapproche encore le geste de l'actrice de celui du peintre, les deux artistes cherchant alors à rivaliser avec la musique par les moyens plastiques. Au sujet du *Bal Bullier*, Blaise Cendrars écrit : « La couleur est un élément sensuel. Les sens sont la réalité. C'est pourquoi le monde est coloré. Les sens construisent. Voilà l'esprit. Les couleurs chantent [...]»¹⁶²⁹ ». Il s'agit de construire une forte synesthésie qui rassemble la vue et la parole, le visuel et le poétique.

Cette alliance de mécanique et d'extrême plasticité, figurée notamment par ses photographies, conduit Rae Beth Gordon à lier cette outrance du masque à la gestuelle hystérique exploitée par les artistes de café-concert à cette même époque¹⁶³⁰.

Les ressemblances entre les photographies qu'elle a choisies pour illustrer sa technique et celles des patientes de la Salpêtrière dans *L'Iconographie* et *La Nouvelle Iconographie* sont d'autant plus intéressantes qu'elle *ne faisait précisément pas partie* du genre de la chanteuse épileptique¹⁶³¹.

Le geste de l'actrice fait retour, au moment de s'illustrer et de transmettre sa technique, vers les gestes et attitudes qu'elle conspuait à ses débuts. Les couleurs primaires citées par Yvette Guilbert dans son livre font référence à l'immédiateté des chanteuses épileptiques, « saisies » par le rythme musical. Il s'agit dans les deux cas de rendre sensible une émotion « brute », vive, qui donne précisément le sentiment de n'être pas passée par le prisme de la forme – évidence spectaculaire qui résulte en réalité d'un immense travail.

Le rouge, couleur choisie par Hilma af Klint¹⁶³² pour signifier l'amour¹⁶³³ est aussi retenue par Yvette Guilbert pour les « grosses farces du temps de Molière ». L'actrice donne l'exemple de la chanson « Ah ! que l'amour cause de peine¹⁶³⁴ ». C'est l'histoire d'un jeune paysan s'appêtant à rendre visite à sa fiancée Ysabeau, qui tombe sur le pas de sa porte dans une flaque de boue, si bien que la mère d'Ysabeau se moque de lui et qu'il s'en va

¹⁶²⁷ *Ibid.*

¹⁶²⁸ *Ibid.*, p. 130. Nous soulignons.

¹⁶²⁹ Jacques Damase (dir.), *Sonia Delaunay. Rythmes et couleurs*, Paris, Hermann, 1971, p. 47.

¹⁶³⁰ Voir le chapitre 3, troisième partie.

¹⁶³¹ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot, op. cit.*, p. 122. L'autrice souligne.

¹⁶³² Hilma af Klint (1862-1944) est une artiste peintre suédoise, théosophe et pionnière dans le champ de l'art abstrait. On pourra se reporter à l'article d'Emmanuelle Lequeux dans *Le Monde* du 18 août 2016, « La secrète invention de l'abstraction par Hilma af Klint ». (https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/18/la-secrete-invention-de-l-abstraction-par-hilma-af-klint_4984277_4415198.html?xtmc=hilma_af_klint&xtr=3)

¹⁶³³ Hilma af Klint, *Notes and methods* ; introduction and commentary by Iris Müller-Westermann ; afterword by Johan af Klint ; edited by Christine Burgin ; translations by Kerstin Lind Bonnier, Elizabeth Clark Wessel, Anne Posten, New York, Christine Burgin ; Chicago, The university of Chicago press, 2018.

¹⁶³⁴ Voir en annexe.

piteusement. Pour l'interpréter, Yvette Guilbert prend un fort accent paysan et réserve le plus « gros effet comique » au dernier refrain : « je ne le chante plus, je le bégaye, je saute des mots... comme un idiot, et ma plastique consiste à faire une sortie en “ tourniquet ” très farce¹⁶³⁵. » La couleur lui donne le mouvement, le rouge monte aux joues et fait tourner la tête, entraînant le corps dans la bascule. En faisant des couleurs des alliés cinétiques dans l'élaboration du geste scénique, l'actrice rejoint les

fiévreux tâtonnements de l'esprit moderne. [...] Fin de siècle, fin de société, fin de tout ! Elle résume tout cela. Et pour cela, ceux-là mêmes dont elle dissèque les cervelles racornies [...] vont la voir avec une anxiété avide. Les autres la trouvent drôle¹⁶³⁶.

La couleur produit une forme de clarté pour les « cervelles racornies », c'est-à-dire qu'elle introduit de la distinction dans l'air du temps caractérisé par l'électricité, la motorisation, et les débuts du cinéma. Le geste de l'actrice, à l'instar des pionniers de l'abstraction, est un geste de décomposition, visant à « faire voir » le mouvement. Décomposer pour dynamiser.

À travers ses choix d'interprétation et un usage efficace des couleurs, l'actrice travaille à disparaître dans le vivant portrait qu'elle propose en scène, dissolvant dans son geste tout dualisme. Plastique à ces autres que sont les personnages préalablement situés dans l'espace, le temps, le geste de l'actrice l'est aussi du point de vue du style. Sans décor, sans costume, son geste doit inventer des manières de rendre sensible le vécu des personnages et le cadre dans lequel il se trouve. Il est pictural, par son geste mimique l'actrice donne des « tableaux » de son époque, et, selon Rae Beth Gordon, émancipe son inconscient par sa figuration : son « geste devait extirper ce qui était enfoui, et l'ex-primer, c'est-à-dire le révéler au grand jour¹⁶³⁷ ». Cette décomposition du personnage, transformé en autant de couleurs sur la palette de l'interprétation de l'actrice, est accentuée chez Zouc, où le personnage et l'actrice sont fondus dans un geste d'où les couleurs sont évacuées de la scène pour investir l'imaginaire du spectateur. Le geste de l'actrice suisse s'émancipe non seulement de la notion de personnage, mais encore de celle d'identité telle qu'elle s'est vue constituée au cours de la modernité occidentale.

2. 2. Un geste fluide

¹⁶³⁵ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, p. 130.

¹⁶³⁶ M. Z., *Le Courrier Français*, 4 mars 1894, p. 4 ; extrait d'une citation, in Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶³⁷ Rae Beth Gordon, *ibid.*, p. 125.

Seule en scène comme au café-concert, l'actrice dans *L'Alboum* doit donner corps et voix à celles et ceux que l'on entend et ne voit pas. Circonscrire des situations caractérisées par leur intimité, par une forme de tabou, interpréter celles et ceux qui vivent hors des villes, qui sont enfermés dans des asiles. Le geste de l'actrice crée des personnages de toutes pièces, faisant ainsi apparaître des lieux encore non représentés. Son geste invente le représentant, le représenté, la situation, le personnage, et la manière de les faire apparaître. « Zouc travaille sur le vide¹⁶³⁸ », son geste se situe sur un bord du théâtre, là où il n'y a pas de texte ni de tradition d'interprétation préexistante et par rapport à laquelle se situer. Comment donner à voir ce que l'on n'a pas l'habitude d'identifier sans tomber dans le cliché ? Comment donner la parole à ces personnes dont elle se fait le relai et qu'elle relaye par la médiation du personnage ? Trois gestes en un ici : donner à voir un personnage ou une situation encore non représentés, les raisons de cela (nullement beau, socialement troublant, guère valorisant), une interrogation plus fondamentale sur la représentation des corps vivants.

2. 2. 1. Sauver le personnage

Un quart de *L'Alboum* représente des personnages enfermés dans un asile. Le caractère complexe pour une actrice est ici d'interpréter des personnages – autant d' « autres » – qui sont autres à eux-mêmes. Considérons pour ce faire le personnage de mère dans la séquence, puisque cette figure est égrenée tout au long du spectacle à travers différents avatars, paradigme de la manière dont les mythes de la société patriarcale se transmettent de corps à corps.

Si l'art de jouer est un art de la dualité, ce personnage redouble le problème, qui est lui-même habité par de l'altérité. C'est sa folie, c'est la raison pour laquelle il est enfermé. Altérité donc à saisir au fondement de la construction du personnage. Altérité fourbue de mécanique, via les tics gestuels, altérité constitutive du personnage au présent puisque la logique de *L'Alboum* est celle-là, qui donne à l'interlocuteur ou l'interlocutrice invisible le pouvoir d'altérer le personnage, de faire évoluer la situation. La préséance donnée à l'autre dans le dialogue et la mobilité qu'elle confère au personnage est ici flagrante. Le personnage semble nerveux et souffre d'un hématome à l'œil. Il succède à une domestique au fort accent étranger, portugais sans doute, abandonnée là par sa patronne. Assise sur une chaise au centre de la scène, les pieds posés sur un tabouret devant elle, le drap blanc de l'infirmière lui sert de pyjama d'hôpital. Son œil gauche est fort plissé, elle a du mal à voir, les coins de la bouche

¹⁶³⁸ Roger Montandon, « Avec du noir et du blanc les couleurs de la vie », *Zouc, op. cit.*, p. 92. Nous renvoyons au chapitre 3 pour cette question du « vide ».

sont tirés vers le bas, son corps est d'abord replié sur lui-même. Au début, elle s'adresse à une personne à sa droite :

Hein ? Hein ? Hoé mais quand même ! Quand même ! Mais tu vas pas m'laisser, dans cette salle commune avec toutes ces dames qui souffrent ! Eh ! Si tu crois qu'c'est drôle ! [intranscriptible] Quand j'pense comme j'ai été bonne avec eux ! Ce soir j'dois voir tout l'monde, la Jaja puis l'Pierrot, t'as pas oublié hein. T'as pas oublié hein ! À tout à l'heure, adieu !

Dites, ça n'vous dérange pas, si j'écoute mon p'tit poste de radio contre l'oreille ?

Dites, madame, vous avez pu manger votre dîner, vous ? Vous avez pu le manger ? Moi j'ai pas pu l'manger. Hein ? Mon œil est toujours bouché ? Oh bah oui, j'vois toujours rien. C'est un hématome derrière l'œil. Non voyez au début j'ai eu tellement mal, mal à la tête, mal à la tête, puis tout d'un coup j'ai vu tout rouge, et puis j'ai plus rien vu du tout. Mais c'est l'plus grand professeur qui me soigne, oh oui mon mari est très très bien placé, il a des relations alors on va me faire passer en priorité au scanner, au Scalner¹⁶³⁹ oui, y'en a trois en France. Y'a des malades qui attendent des années avant d'y passer.

Mon mari ? D'la chance ? Moi d'la chance ? Oh si vous croyez qu'mon mari est tellement gentil. Il a l'air à voir comme ça, mais j'en ai vu avec lui.

Oui j'ai peut-être tout ce que j'veux, mais il peut bien faire ça, après tout c'qu'il m'a fait.

Je sais pourquoi il m'a mariée. Parce que j'avais du bien, après il a pris une maîtresse voilà ce qu'il m'a fait, oui madame ! À moi.

Pardon ? Deux enfants. Mais vous savez, ils ne sont pas encore venus me voir. On ne sait jamais avec eux. Vous savez mon fils, mon fils c'est un fainéant. Il m'a même une fois volé, d'l'argent. Ma fille, oh bah elle est bien brave mais qu'est-ce que vous voulez que j'en fasse, passé quarante ans même pas encore mariée, mais non je dis qu'elle est très bien placée dans la police. Vous croyez que c'est drôle pour moi, elle veut cuisiner qu'avec des boîtes de conserve, alors je sais pas comment je vais retrouver ma maison, alors ça comment je vais la retrouver, elle me range le linge sale dans les propres¹⁶⁴⁰.

Madame, vous dormez ? Madame vous dormez ? Madame, vous dormez ? Vous dormez ?

Dites madame, dites madame, elle dort cette dame ?

Oh mon œil, mon œil, regardez, mesdames, j'crois bien qu'il se débouche tout seul !

La situation est configurée d'emblée par l'altérité, doublement articulée par l'adieu probablement au mari qui la laisse à l'asile, puis par les différentes femmes avec lesquelles elle se trouve : « Mais tu vas pas m'laisser, dans cette salle commune avec toutes ces dames qui souffrent ! » Nous entrons dans le vif du sujet, au moment précis de l'abandon, puis d'une solitude qui fait « peur¹⁶⁴¹ » car le personnage cherche à tout prix à s'adresser à quelqu'un, pour lui raconter son histoire. Le geste de l'actrice circonscrit un personnage qui, abandonné,

¹⁶³⁹ La faute est dans le texte, c'est un motif de jeu : l'actrice accentue le « l ».

¹⁶⁴⁰ *Idem.*

¹⁶⁴¹ « Zouc, j'ai peur. Zouc, j'ai d'ailleurs toujours eu peur de vous... » (Jean-Michel Gravier, « Zouc à Bobino. La pièce qui manquait à mon puzzle d'amour », *Le Matin de Paris*, 3 décembre 1980.)

va avoir besoin de parler, et de justifier cet abandon. Il lui donne la parole en créant une situation où la parole s'avère vitale.

Outre le corps du personnage qui se tortille et cherche avidement une adresse, ce que l'on entend témoigne d'un adultère, d'enfants déjà adultes et d'une rancœur du personnage à leur égard, voire d'un jugement pour le fils, d'une méchanceté pour la fille. Nous sommes en présence d'une humanité classique dans *L'Alboum*, qui manifeste un seul symptôme physique, l'hématome « derrière l'œil », qui l'empêche de voir. Ce symptôme fonctionne comme une métaphore, puisque le personnage est aveugle à lui-même, adoptant une position de surplomb notamment via le placement de la voix, manifestant les avantages auxquels elle a droit grâce à son époux. C'est la question silencieuse de son interlocutrice qui insère de l'altérité dans son propre discours, et l'amène à « tomber le masque » : non, en fait elle n'a pas eu de chance, puisqu'elle a épousé un homme qui n'en voulait qu'à son « bien ». Elle a de la chance d'un certain point de vue – social – et de la malchance d'un autre – intime. Pour l'actrice il y a d'un côté le caractère factice de la société et la réalité de l'affect que la société nie (l'hématome caché). D'un côté la posture de surplomb, de l'autre le corps, la blessure, l'effondrement. Ces deux pans permettent de construire le personnage, et leur déséquilibre, leur friction, produit l'intranquillité comique : l'artificialité de la posture est liée à un aveuglement quant à sa propre condition de femme. La césure n'est pas esthétique, elle traverse le corps du personnage en distinguant le monde extérieur – la façade de respectabilité – et le monde intérieur – l'amour et les sentiments ici blessés, auquel on accède par l'autre qui interroge et « porte au cœur ». Le geste est émancipé, non pas en introduisant du jeu entre des esthétiques, mais en faisant jouer, sur un plateau de théâtre, les scènes du social et de l'intime, tout en ménageant à ces deux scènes une différence de valeur.

La scène sociale fait en effet l'objet d'un jugement moral par un fin montage langagier. L'écriture du sketch fonctionne par à-coups : le personnage avance avec une posture, un rôle auquel il s'est habitué « à l'extérieur », avant que l'intervention silencieuse pour nous de son interlocutrice le conduise à revenir sur sa position. La posture est révélée comme posture, presque déjà une imposture, car le mot porte en lui l'artificialité qu'il énonce, non seulement physique mais aussi morale¹⁶⁴². L'erreur commise par le personnage – dire « sca/ner », insister sur le « l », allongé dans la prononciation, au lieu de « scanner » – présente bien cela : voulant se montrer, elle se trompe. Imposture dont le personnage est la dupe depuis l'endroit du

¹⁶⁴² « [A]ttitude, position du corps, volontaire ou non, qui se remarque, soit par ce qu'elle a d'inhabituel, ou de peu naturel, de particulier à une personne ou à un groupe, soit par la volonté de l'exprimer avec insistance ». (Centre National de Ressources textuelles en ligne.)

langage même dont elle cherche à se servir pour se hausser. En outre, de cette position de surplomb, le personnage en adopte une autre, plaintive, avant de céder à la méchanceté notamment vis-à-vis de sa fille : « Ma fille, oh bah elle est bien brave mais qu'est-ce que vous voulez que j'en fasse, passé quarante ans même pas encore mariée, mais non je dis qu'elle est très bien placée dans la police. » La vivacité du langage, qui glisse d'une posture à une autre, d'un « pour-soi » hargneux – « qu'est-ce que vous voulez que j'en fasse, passé quarante ans même pas encore mariée » – au « pour l'autre » valorisant – « mais non je dis qu'elle est très bien placée dans la police » – laisse apercevoir une intériorité « trop pleine », tissu de langages, identité inassignable.

Cela fait retour vers le geste même de l'actrice dans *L'Alboum*, que Roland Barthes décrit ainsi :

L'art d'observer et d'imiter, d'écouter et de reproduire, et de critiquer par le simple fait de reproduire – toutes choses que Zouc fait avec génie – est un art, en somme, absolument classique [...] Mais Zouc va plus loin... qu'elle-même. Dans certains de ces sketches, on ne sait plus qui parle à qui : c'est une parole en double miroir, donc infinie, sans cran d'arrêt. Au reste, Zouc passe souvent d'un sketch à l'autre, sans prévenir. Est-ce un gag qui finit ? Un autre qui commence ? Il se crée ainsi un tissu continu de langage (le langage des autres), au milieu duquel celui qui parle et ce dont il parle ne sont plus repérables : une toile, sans araignée dans le coin¹⁶⁴³.

Le mode de fonctionnement de *L'Alboum* dans son ensemble s'applique en particulier à chacun de ses sketches, dans un jeu de gigogne infini qui interroge, presque « kabbalistiquement¹⁶⁴⁴ », la possibilité de montrer quelqu'un « en propre ». C'est au fond la frontière entre l'un-e et l'autre qui se trouble.

2. 2. 2. Un art du portrait

L'Alboum est un autoportrait fort ambivalent, puisque l'actrice n'apparaît en personne que par le biais des autres dont elle présente les faces cachées, et choisissant ces « autres » parmi celles et ceux que nous n'avons pas l'habitude de voir représentés. Son geste présente des affinités avec ce que Jean-Luc Nancy développe dans *L'Autre portrait*.

¹⁶⁴³ Roland Barthes, *Le Nouvel Observateur*, cité par *Actes*, revue de Bures-sur-Yvette, samedi 22 mars 1980, loc. citée.

¹⁶⁴⁴ La Kabbale de l'hébreu *Qabbala* « réception », forme anglicisée écrite plutôt Cabbale ou Qabale en français) est une tradition ésotérique du judaïsme, présentée comme la « Loi orale et secrète » donnée par YHWH (Dieu) à Moïse sur le mont Sinaï, en même temps que la « Loi écrite et publique » (la Torah). Elle trouve sa source dans les courants mystiques du judaïsme synagogal antique. Elle renvoie à plusieurs égards à la notion de « différence » derridienne, Derrida qui énonce dans *Marges de la philosophie* : « Le concept de *jeu* se tient au-delà de cette opposition [entre « la ligne du discours philosophico-logique » et « celle de son envers symétrique et solidaire, le discours empirico-logique »], il annonce, à la veille et au-delà de la philosophie, l'unité du hasard et de la nécessité dans un calcul sans fin. » (Jacques Derrida, « La différence », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 7. Souligné par l'auteur.)

L'altro ritratto : cette expression a d'abord été, en italien, la formule avancée pour amorcer un projet d'exposition. Deux significations s'imposent aussitôt en même temps : d'une part « l'autre portrait » comme un portrait différent de celui que nous connaissons, que nous pensons avoir passablement identifié comme la notion ou l'idée de « portrait » ; d'autre part, et selon la ressource propre de l'italien, « l'autre retiré », l'autre en tant qu'autre du même (ou du propre, ou du soi) considéré dans un retrait – une retraite, un recul, voire une disparition – qui serait lui-même un effet ou une propriété du portrait¹⁶⁴⁵.

L'Alboum en ce sens est « l'autre portrait » de la société sur laquelle l'actrice porte son regard, lequel est déterminé par l'expérience de l'asile dont on a vu qu'elle était fondatrice. Elle s'y éveille à la mascarade sociale, invente d'autres formes de liens avec ses compagnon·nes d'aventure, si bien que le retour à la vie à l'extérieur lui est difficile¹⁶⁴⁶. S'organise là comme une forme de « point zéro » de l'énonciation où l'asile « fait monde ». L'actrice « organise une infection sensorielle qui témoigne pour un type d'expérience qui déborde la “doctrine officielle”, le cadre strict de compréhension de la manière dont deux expériences privées communiquent¹⁶⁴⁷. »

Loin de figer là une « cause », il s'agit de situer le geste de l'actrice dans une forme de corporéité étendue où les autres et soi sont fondus dans une identité sociale produite par le lieu d'enfermement (l'asile) tout en étant bel et bien des personnes distinctes, et des personnes avec lesquelles l'actrice trouve une forme de liberté quant à l'être. Les « fous » sont les autres de la société, mais ils sont les « semblables » de l'actrice, ils sont ceux que l'on « retire », qui « disparaissent » aux yeux du monde, mais ce sont ceux qui donnent le plus de consistance, qui sont le plus présents pour l'actrice du point de vue de son expérience de la réalité, et ce sont eux qu'elle représente. « Les qualités de [s]on expérience ne sont plus seulement et nécessairement intérieures et privées (et la plupart du temps inexprimables)¹⁶⁴⁸. » Nous reconnaissons ces autres, donc nous en sommes. L'actrice nous présente l' « autre portrait » de la société en nous montrant que nous produisons ces autres, qui dès lors sont en nous.

Il ne saurait y avoir que d' « autre portrait » de la part d'une actrice qui est déjà considérée comme « autre » du point de vue de son expérience (ou de son existence), et dont le geste se déploie à partir de cette expérience : le monde ne peut lui apparaître qu' « autre », ou « autrement » qu'il n'est ou n'apparaît aux yeux des contemporains (la majorité ou le « sens commun », pour reprendre une expression de Pierre Bourdieu). Il y a un effet de « double retirement », de l'actrice en personne, et de ces « autres » qu'elle présente. Dès lors, et

¹⁶⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *L'Autre Portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 13-14.

¹⁶⁴⁶ Chapitre 1.

¹⁶⁴⁷ Jérémy Damian, « Somatonautologie », art. cité, p. 181.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*

puisque, selon Jean-Luc Nancy, la présence de « l'autre retiré », comme le troisième œil du tableau, est celui qui regarde le spectateur là où celui-ci manque à se voir, nous ne pouvons qu'être doublement secoué, « vrillé » pour ainsi dire, par *L'Alboum*, qui met le visible et l'invisible – le sensible – sens dessus dessous. C'est l'« image du plus qu'intime, de l'invisible, de l'autre dans le même. Image de l'inimaginable et de l'infigurable¹⁶⁴⁹ » qui prend pourtant figure, en mouvement donc en vie, réel, sous nos yeux. Cela nous ressemble – l'actrice a forme humaine, nous reconnaissons les mots, les signes, cela « fait sens » – et cela nous est absolument étranger, sans doute en raison d'une ressemblance à laquelle nous sommes aveugles dans la vie quotidienne. Roger Montandon écrit en effet être

enclin à penser que devant une œuvre, on est d'abord sensible à la ressemblance, [...] on y est sensible même si on ne connaît pas l'objet ou le sujet de cette ressemblance, l'original, comme on dit en peinture. Visible ou invisible, la ressemblance est la racine de l'œuvre, et plus elle est aiguë et plus on y est sensible¹⁶⁵⁰.

La ressemblance est une « zone de contact » qui nous relie entre humains, pure matière émotionnelle, sensitive, langagière au sens où elle git là où le langage se forme – à la racine. En peignant les autres en soi, en se peignant, par suite, l'actrice multiplie ces zones.

[...] Parce que c'est sa propre tête que Rembrandt a le plus étudiée, scrutée, elle, à force de la faire et refaire, dont il s'est le plus approché, qu'il a fini par le mieux connaître et qu'il a su nous rendre la plus présente, au point que, lorsque nous interrogeons ses derniers autoportraits, nous ressentons au bout d'un moment l'étrange impression que les rôles s'inversent, que c'est lui, le vieux Rembrandt, qui nous regarde et nous interroge, lui qui avance sa lampe dans notre nuit¹⁶⁵¹.

Sont-ce ces autres qui nous regardent, depuis la profondeur et la nuit de l'asile, l'actrice à travers eux ? Nous est tendu le miroir d'une forme possible de notre altérité, ici associée au refoulé tel qu'il s'incarne dans nos rêves¹⁶⁵², ou nos cauchemars, vie nocturne qui reprend, recompose, amalgame nos jours dans la nuit. Inconscient social et intime à la fois dont l'actrice se ferait l'interprète en direct par

instantanés saisissants [qui] surgissent avec une grande innocence, avec une pureté infinie, sans repoussoir, rien qu'avec des élans intérieurs [...] Les gens et les choses de la vie défilent sous leur lumière crue, avec leur rudesse, leur violence et leur cruauté, leurs émotions et leur drôlerie, leur beauté aussi¹⁶⁵³.

¹⁶⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *L'Autre Portrait*, op. cit., 4^{ème} de couverture.

¹⁶⁵⁰ Roger Montandon, art. cité, p. 82.

¹⁶⁵¹ Roger Montandon, *ibid.*

¹⁶⁵² « [L]e rêve ne crée généralement rien. » (Henri Bergson, « Le rêve », *L'Énergie spirituelle*, op. cit., p. 123.)

¹⁶⁵³ Claude Fleouter, « Zouc à Bobino », *Le Monde*, 16/17 novembre 1980.

Ce qui circule dans cette proximité de l'autre, ce sont des mouvements ou matières d'âmes¹⁶⁵⁴. On ne voit plus de personnages à proprement parler, mais une « pâte », la chair même de l'actrice ou du monde, modelée par ce dont elle est et a pu être différemment traversée.

Ce sont les parts du visible et de l'invisible, du dicible et de l'indicible, du jour et de la nuit qui sont ici redistribuées. Ainsi Zouc put-elle apparaître en « médium affectif, Madame Soleil (Noir), astrologue des cœurs en vadrouille, équarrisseuse de tons et chirurgienne des âmes en rade¹⁶⁵⁵ ». Elle renvoie les spectateurs¹⁶⁵⁶ à leur propre étrangeté, à leur propre coupure intime d'avec le monde – à tous ces « restes¹⁶⁵⁷ » que ramasse la nuit et que l'actrice assemble en leur donnant figures.

2. 2. 3. Les limites du miroir

Le geste de l'actrice exploite le côté « obscur » (la folie, la nuit). Il est « magique », qui active la part tue de nos vies sensibles et, l'incarnant, l'émancipe.

C'est un principe de base de la magie que la conscience elle-même a une structure et qu'une structure se manifeste dans les formes du monde physique. Ce ne sont pas les contenus de nos pensées, mais leur mode de connexion qui se manifeste partout autour de nous¹⁶⁵⁸.

Ce ne sont pas les formes ni leur découpage entre les formes de vie dont se préoccupe le geste de l'actrice, mais les intensités qui traversent le monde.

Zouc apparaît étrangère et « sororelle » (quel est l'équivalent féminin de « fraternelle » ?) à la fois, une « étrangère vêtue de noir qui nous ressemble comme une sœur ». Elle donne à voir quelques lots de l'humanité, une grande solitude, la tendance au soliloque, le besoin d'être et d'entrer en relation.

Zouc est une philosophe car il n'est pas permis à tout le monde de faire fi d'une société bien établie, de se gausser de tant de valeurs soi-disant acquises, pour réunir

¹⁶⁵⁴ Henri Bergson reprend Plotin dans *Les Ennéades* : « La nature, dit-il, ébauche des corps vivants, mais les ébauche seulement. Laissée à ses seules forces, elle n'irait pas jusqu'au bout. [...] Le corps, qui ne sort pas tout à fait viable des mains de la nature, se soulève vers l'âme qui lui donnerait la vie complète. Et l'âme, regardant le corps où elle croit apercevoir le reflet d'elle-même, fascinée comme si elle fixait un miroir, se laisse attirer, s'incline et tombe. Sa chute est le commencement de la vie. Je comparerais à ces âmes détachées les souvenirs qui attendent au fond de l'inconscient. Comme aussi nos sensations nocturnes ressemblent à ces corps à peine ébauchés. » (Henri Bergson, « Le Rêve », art. cité, p. 126-127.) L'idée étant ici que l'actrice donne à voir, en incarnant des personnages, ces sensations informes, « et le souvenir-fantôme, poursuit Bergson, se matérialisant dans la sensation qui lui apporte du sang et de la chair, devient un être qui vivra d'une vie propre, le rêve ». (*Ibid.*)

¹⁶⁵⁵ Jean-Michel Gravier, « Zouc à Bobino », art. cité. Voir chapitre 3 pour les occurrences dans la presse de l'effroi suscité par *L'Alboum*.

¹⁶⁵⁶ Nous revenons sur ce point dans le chapitre 5.

¹⁶⁵⁷ Voir plus haut.

¹⁶⁵⁸ Starhawk, *Rêver l'obscur*, op. cit., p. 58.

finalement des gens qui rient et qui comprennent très bien qu'ils rient d'eux-mêmes¹⁶⁵⁹.

Pour porter ce regard sur le monde comme depuis son extérieur à partir de son intérieur, l'actrice fait ce que David Abram note au sujet du chaman dans les cultures indigènes orales.

Ce n'est pas en voyageant en dehors du monde naturel que le chaman entre en contact avec ceux qui pourvoient à la vie et à la santé – pas plus qu'en voyageant dans sa propre psyché. C'est plutôt en propulsant son attention de côté, au-dehors, dans la profondeur d'un milieu à la fois sensuel et psychologique¹⁶⁶⁰ [...]

Sa « Comédie humaine » est émancipée de toute filiation, car elle ne prend pas pour référent la culture (elle n'en a presque pas selon ses dires) mais les corps et la vie sensible. « Zouc n'est pas une fantaisiste, et au nom des éclats de rire elle commet bien des crimes de lèse-société, de lèse-médecine, de lèse-hôpital¹⁶⁶¹. » Si bien que les critiques s'y perdent. Jean Macabies dans *L'Aurore* va jusqu'à amalgamer le théâtre de l'absurde au théâtre antique : « Zouc s'en va, silhouette de mère Ubu en lourdes bulles noires tout le dérisoire d'un monde qui ne regarde plus dans les miroirs. Telle une tragédie grecque privée de chœur antique¹⁶⁶². »

À donner ainsi la sensation d'une absorption du monde sensible résorbé en un corps, le geste de l'actrice suscite une forme de violence à l'égard de la position qu'elle occupe dans la société des années 1970-1980 en France, comme l'écrit Claude Fleouter : « Certains vont m'en vouloir d'avoir écrit cet article pour les jours où tout va mal. Ce sera qu'ils ont eu peur eux aussi, et qu'ils vont ce soir, en rentrant chez eux, casser leur miroir sorcière¹⁶⁶³. » Trouble partant troublant, le geste de l'actrice fait le ménage dans les affects cachés et accumulés sous les masques de respectabilité – « “Pas de tabou” : telle pourrait être la devise de cette dame brune à l'humour noir¹⁶⁶⁴. » Ce à quoi la sorcière donne accès, cela n'est pas à des affects vengeurs ni longtemps ahuris, mais à « la pièce qui manquait à [s]on puzzle d'amour¹⁶⁶⁵ », conclut pour sa part Jean-Michel Gravier. L'actrice répond à une demande sociale cachée, impossible à formuler (« j'avais *enfin* trouvé la pièce¹⁶⁶⁶... »). Si Zouc part de zéro¹⁶⁶⁷, sans couleurs, et qu'elle travaille « “sans filet”, sans cette relative “sécurité” que peut apporter la présence d'un autre comédien, ou la perspective d'une prochaine réplique¹⁶⁶⁸ », elle

¹⁶⁵⁹ « Quand Zouc est arrivée... », *Toutes les nouvelles de Versailles*, 23 mai 1979.

¹⁶⁶⁰ David Abram, *Comment la terre s'est tue*, op. cit., p. 31.

¹⁶⁶¹ *Ibid.*

¹⁶⁶² Jean Macabies, « Le parfum de la dame en noir », *L'Aurore*, 16 octobre 1980.

¹⁶⁶³ Claude Fleouter, « Zouc à Bobino » art. cité.

¹⁶⁶⁴ Marion Thébaud, « Humour noir de la dame brune », art. cité.

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁶⁷ « Et puis Zouc, j'ai beau les avoir à zéro depuis vous, j'ai aussi découvert une chose. » (*Ibid.*)

¹⁶⁶⁸ J. D., « l'alboum de Zouc », art. cité.

présentifie une forme de danger, d'angoisse de mort qui rend ses portraits « insupportables de vérité », pour Candida Foti.

Alors défile une galerie de personnages familiers (votre mère, votre voisin, vous) que Zouc a également bien connus, dont elle a retenu les habitudes, avec une faiblesse pour les tics. Pas de fabulations, rien que du vécu. « Ils » sont là dans une nudité crue, parfois insupportable de vérité¹⁶⁶⁹.

En retroussant le visible et l'invisible, l'extérieur sur l'intérieur, le geste de l'actrice distord les frontières admises, elle sème le trouble et mène le théâtre à son comble : celui de faire croire au public que c'est lui qui est peint au moment précis où le spectacle se déroule. Son geste se disperse dans le regard de chaque personne du public, qui s'y voit, jusqu'à ce que le monde et les autres paraissent insupportables. Il nous somme de nous réveiller.

Émancipé, le geste de l'actrice l'est, puisqu'en montrant tout autre chose, des régions du réel encore non représentées, en inventant une manière de s'engager dans son geste, non seulement il rejoint les grandes catégories dramatiques, retournées de l'intérieur, mais il ouvre à une autre conception de l'interprète dans son geste. Le personnage et l'actrice proviennent l'un de l'autre dans un engendrement réciproque et dans une forme d'autoréférentialité. En situant son point de référence dans un « hors-champ » fixe et déterminé, qui fait office de « zone infectieuse » pour la société qui assiste au spectacle, le geste prend le risque d'être mal reçu. Le geste de l'actrice est celui d'une guérisseuse. Elle dit une vérité, ce bien qui fait mal au moment où elle est dite. Difficile à avaler donc, d'autant plus que nous sommes habitués à chanter « ce mal qui nous fait du bien¹⁶⁷⁰ », elle semble pourtant éminemment nécessaire, car tout le monde se sent concerné. Le théâtre n'est pas là pour nous brosser dans le sens du poil semble avancer le geste émancipé de Zouc, et le plaisir du rire se pique toujours d'ambivalence.

Les gestes d'Yvette Guilbert et Zouc partent du mécanique, de ce qui « coince » dans le monde, de ce qui nous dessine comme êtres sociaux, ils mettent du mouvement, défont les crispations identitaires et peuvent au fond être assimilés au geste de la sorcière, dont la fonction est celle de soigner une société du mal qu'elle produit. Leur caractère « écologique¹⁶⁷¹ », de ce point de vue, établissant une circulation de soi au monde et aux

¹⁶⁶⁹ Candida Foti, « Zouc, le palace », *Humanité dimanche*, 28 septembre-4 octobre 1977.

¹⁶⁷⁰ Léo Ferré, « C'est extra », 1969. (<https://www.youtube.com/watch?v=MjlkYxP2OLg>)

¹⁶⁷¹ « [S]i le caractère relationnel est souvent revendiqué et annoncé pour soutenir l'idée d'une approche holistique du sujet (indissociabilité du corps, de l'esprit, des émotions, des pensées, des actions, etc.), il l'est souvent moins explicitement en ce qui concerne le rapport de chaque individu à son milieu. » (Marie Bardet,

autres en soi, rend le public à même de se voir bizarre, cachotier, arrangeant avec soi-même. Le geste des actrices, sans chercher à blesser l'amour-propre du public, refuse la complaisance. Il peut alors apparaître sombre, mais il est toujours joyeux.

3. Un art de la joie

« Faire monde » en scène comme un rêve où se ré-agencent l'intérieur et l'extérieur implique de donner à l'autre des indices pour y entrer, mais cela implique aussi de lui permettre d'en sortir. Si le monde est un fantasme masculin, rêve de puissance et de domination que le théâtre montre, cet art y insuffle la vie, de par son essence d'art vivant. Dire le négatif de la société permet de « faire le ménage » dans les affects et ainsi d'accéder à une énergie désencombrée, souple, joyeuse. Un enjeu fort concret dans l'expérience d'être actrice est de parvenir à un état qui permet tout. La joie va de pair avec la prise de conscience de la vie comme chance et joyaux. Elle est liée à la faculté de prendre plaisir et à la conscience de la mort : que la vie en scène se joue au présent, irrémédiablement.

3.1. Nécessité de la joie

Au sortir du XIX^e siècle, l'intelligentsia européenne est encore très marquée par le mythe romantique du « poète maudit », selon lequel la création est associée à la douleur, l'angoisse et la peine d'amour. Du côté des représentations, peu de femmes joyeuses, en peinture comme en sculpture ou sur la scène¹⁶⁷². Les danses de jeunesse d'Isadora Duncan ont souvent la joie pour sujet. Elles mettent en scène un éden familial des toiles de Botticelli admirées au musée des Offices de Florence, par exemple. La référence principale à l'imaginaire grec antique est rendue vivante non à travers une rigueur masculine telle qu'elle peut être incarnée par le tragédien Mounet-Sully à la même époque (qu'Isadora Duncan admire, par ailleurs), mais dans une certaine modalité du corps libre, libéré et créateur. La joie, ce « sentiment de plénitude qui affecte l'être entier au moment où ses aspirations, ses ambitions, ses désirs ou ses rêves viennent à être satisfaits d'une manière effective ou imaginaire¹⁶⁷³ », touche ici à l'état de l'artiste en train de créer. Il est méta-référentiel.

Joanne Clavel, Isabelle Ginot, « Introduction », in Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot (dir.) *Écosomatiques : penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 9-10.)

¹⁶⁷² Voir chapitres 1 et 2.

¹⁶⁷³ « Joie », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

3.1.1. Dédoublement joyeux

Dans *La Naissance de la tragédie*, livre de chevet d'Isadora Duncan, Friedrich Nietzsche parle de la joie comme de l'état nécessaire au poète dans la création. Pour lui, l'artiste doit se fondre en

cet être qui, en ce qu'il est unique créateur et spectateur de cette comédie de l'art, se procure une jouissance éternelle. C'est seulement quand il se fond à cet artiste originaire du monde que le génie, dans l'acte de production artistique, sait quelque chose de l'essence éternelle de l'art ; car dans cet état, il est identique, de façon merveilleuse, à l'inquiétante image du conte qui peut retourner les yeux et se voir elle-même ; il est désormais simultanément sujet et objet, simultanément poète, acteur et spectateur¹⁶⁷⁴.

La joie est une jouissance, elle permet à l'artiste de joindre le point d'objectivité de la création du monde, et donc de se dédoubler. La joie crée du dédoublement qui n'est pas ici vécu comme fracture mais comme accession à un point de visibilité autre. Le poète est présenté ici comme être double, acteur et spectateur de son geste, qui règne en lui comme un tiers, attentif et arbitre de chacune de ses parties, ayant atteint un point d'objectivité subjective, qui est un point d'équilibre physique utile à la danseuse. « Le tiers ne peut apparaître que d'un dédoublement à l'intérieur de chacun. Ce travail de dédoublement est aux racines de l'attitude¹⁶⁷⁵ », analyse Hubert Godard. L'attitude ici est toute autre que la posture vue précédemment. « L'attitude c'est un rapport au monde. C'est un potentiel d'action, donc un espace¹⁶⁷⁶ », pour Hubert Godard. C'est une « manière de tenir son corps, [une] position que l'être animé lui donne, par ses propres réactions, *sans contrainte extérieure*¹⁶⁷⁷ ». L'attitude est ce qui permet de tenir debout, sans aide et sans effort, par l'effet même de ce dédoublement. Cette attitude juste, maîtresse d'elle-même, est produite par une certaine disposition affective relative au fait d'être debout « seul·e » : la joie. À la différence de la posture, qui est définie par Hubert Godard comme « agencement géométrique¹⁶⁷⁸ », entraînant une mécanique (inconsciente, nous ne sommes pas chez Oscar Schlemmer !), l'attitude sollicitée et engendrée par la joie est la sensation d'un espace ouvert, dans lequel il est possible d'entrer en personne.

Le « tiers » – qui est une position interne à la subjectivité – est la condition de la « symbolisation », c'est-à-dire de la transformation en gestes des différents états traversés par

¹⁶⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* [1872], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2013, p. 115-116.

¹⁶⁷⁵ Hubert Godard, « Fond figure », entretien cité, partie 4.

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷⁷ « Attitude », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Nous soulignons.

¹⁶⁷⁸ Hubert Godard, « Fond figure », entretien cité, partie 4.

l'actrice, induits par le silence, la musique, les événements de sa vie, et « délivrés » de leur impact émotionnel trop fort ou inhibant.

La capacité de symboliser permet de s'abstraire d'une émotion trop forte. [...] L'anticipation de l'action du geste, est une pensée du geste avant le geste : une capacité de projection, puis de symbolisation. Même un geste troublant peut être symbolisé¹⁶⁷⁹.

La joie est liée à une forme d'inspiration, « une pensée du geste avant le geste ». Inspirer, penser au geste, suspension, symbolisation, expirer dans l'énonciation et le déploiement du



Figure 16. « *Isadora Duncan photographiée par le Studio Elvira* », épreuve argentique, 1903. Paris Bibliothèque-musée de l'Opéra.

geste. La projection est liée à l'inspiration comme acte physiologique – bien que l'on puisse évidemment déployer le geste sur une, ou plusieurs ! inspirations. La joie est ainsi totalement indépendante de ce qu'elle représente. C'est une puissance d'insoumission.

Lorsqu'Isadora Duncan interprète *Iphigénie* de Gluck par exemple, elle s'émancipe de la violence des affects qu'elle vivait à ce moment-là, suite à une déception amoureuse. « La tristesse, les douleurs, les désillusions de l'amour, je transformai tout en mon Art. Je composai l'histoire d'Iphigénie, ses adieux à la vie et sa danse sur l'autel de la mort¹⁶⁸⁰. »

L'histoire de la danseuse n'est pas celle d'Iphigénie. Celle d'Iphigénie lui permet de transposer, et de transfigurer sa douleur dans le mythe. Il ne s'agit pas de représenter la joie, mais l'état dans lequel la danseuse doit se trouver pour opérer cette transformation doit être joyeux, au sens du dédoublement nietzschéen. C'est seulement dans cet état médiumnique qu'elle peut « se voir » dans le geste qu'elle déploie, en accord avec ses sentiments et l'histoire d'Iphigénie. Ses propres sentiments la conduisent vers l'histoire d'Iphigénie, qui lui permet de les médiatiser. À ce moment cette histoire fonctionne comme « tiers », lui offre une position médiatrice par rapport à son vécu, lui permet de le symboliser, et de le dépasser dans le geste.

¹⁶⁷⁹ Hubert Godard, *ibid.*

¹⁶⁸⁰ Isadora Duncan, *Ma vie, op. cit.*, p. 135.

La position médiane recherchée à travers la joie permet à la fois de représenter « n'importe quoi », et de prendre ses distances par rapport à la vie qui nourrit le geste. Elle offre une position d'actrice et spectatrice de l'émotion représentée et, émancipée du jugement puisqu'elle adopte elle-même la position du juge, ou plutôt de l'aiguillon sensible, de vibrer sur le fil du plaisir. Un geste énoncé dans la joie est souverain.

3.1.2. La joie peut tout exprimer

Cet état fondamental, au sens où il est au fond du geste, état nécessaire du corps en scène, supporte toute fiction. Le corps joyeux d'Isadora Duncan est identifié à la Belle Époque parisienne à un corps d'athlète américaine. Son geste tient ensemble les deux bords de l'Atlantique, imaginaire classique à l'europpéenne et solidité terrienne américaine.

Dans son appréciation du geste d'Isadora Duncan, Colette met très exactement en balance ces deux aspects comme ce qui participe de son intégrité et de son intérêt tous particuliers.

[...] Toute sa naïve personne exprime une compréhension très anglo-saxonne de la grâce antique, il faut bien le dire... Mais dès qu'elle danse, elle danse *tout entière*, de ses cheveux libres à ses durs talons nus. Le charmant et allègre mouvement d'épaules ! Le joli genou précis, lancé soudain hors des mousselines, agressif et têtue comme un front de bélier ! Dans sa bacchanale à la fois débridée et classique, la danse des mains, dont l'une appelle et l'autre indique, la danse des mains achève, empanache le désordre joyeux de tout le corps rose et musclé, visible sous des gazes tourbillonnantes...

Elle danse, elle est née pour danser. Elle pourrait danser masquée, car son corps parle plus que son visage, son visage aimable et superflu. Elle danse et ne mime point. Lorsque, couverte de voiles sombres, elle feint la douleur, fuit des ombres menaçantes, sanglote, conjure un Dieu réfugié là-haut, aux plis de lourds rideaux, nous attendons patiemment, poliment, que l'instant d'après nous la ramène lumineuse, coiffée de feuilles, presque nue et portant seulement, sur sa peau rose et sanguine d'Américaine bien tubée, deux ou trois mètres de *pink chiffon*¹⁶⁸¹...

Le commentaire de Colette permet d'accéder à la singularité du geste d'Isadora Duncan : son intégrité, son caractère émancipé de la représentation – « Elle danse et ne mime point » –, et de souligner le plaisir particulier pris à la danse, à l'énonciation et au déploiement de chaque geste. Non seulement la danse déploie différentes couleurs émotionnelles¹⁶⁸², habite l'espace et fait exister un imaginaire bachique, mais encore elle présente une image de la liberté, de la danse comme plaisir, presque comme reflet de sa condition humaine – « Elle danse, elle est née pour danser ». À la différence de l'abstraction de la danseuse romantique,

¹⁶⁸¹ Colette, « Isadora Duncan », extrait de *Paysages et portraits*, in *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 125-126.

¹⁶⁸² Nous retrouvons les couleurs dans leur analogie avec la musique. Isadora Duncan relate la discussion qu'elle eut à Moscou en 1912 avec le compositeur russe Scriabine, « je lui confiais, écrit-elle, mes idées au sujet d'une école et d'un temple : l'idée de sa vie, me confia-t-il, était de construire un tel temple en Inde où des harmonies orchestrales complètes auraient plongé le public dans un bain de couleur ». (Isadora Duncan, « Danse, Religion et Amour », in *La Danse de l'avenir*, op. cit., p. 74.)

du saut suspendu qui se perd dans les nimbes, la danseuse américaine est terrienne, elle habite voire campe l'espace. Son corps apparaît sain, « rose et musclé », et rappelle l'Européenne à ce pour quoi un corps est fait : pour avoir et prendre du plaisir.

Le plaisir de la danseuse à danser est ce que l'on retient, que Colette admire, qui en agace d'autres¹⁶⁸³. Colette relève les éléments de vocabulaire, la joliesse et la précision du genou, l'allégresse de l'épaule, le « désordre joyeux » du corps : la joie délie le corps, elle fait apparaître des figures, et permet à la spectatrice, au spectateur, de les retenir, de les bien repérer. Autrement dit, c'est son corps qui parle, un corps émancipé des contraintes académiques et puissant dans sa propre expressivité. Le corps avale le visage, ou plutôt le visage est une partie du corps au même titre qu'un genou ou qu'une main : l'expressivité suscitée par la joie est inclusive, d'une part, et permet d'effacer la primauté expressive que l'on a l'habitude de conférer à certaines parties du corps, d'autre part. Elle est associée à une couleur, le rose. Comme on dit « rosir de plaisir », ici, c'est toute la peau qui rosit. Le rose, couleur du tutu, des fanfreluches féminines, est ici émancipé d'une féminité caricaturale. Il est lié à la couleur du plaisir purement physique, celui de s'énoncer en scène dans la joie, l'effort d'attention et de profondeur qu'elle requiert.

La joie est une qualité indépendante du représenté. Elle est essentielle à la représentation pensée comme acte de se rendre présente au présent. La joie ne peut être que physique. Elle est le prédicat indispensable au développement d'une fiction insoumise aux rapports de pouvoir jalonnant l'histoire des représentations. Actuelle et inactuelle, elle permet au geste de se déployer par delà toute interprétation nauséabonde : il se présente comme qualité. Cet état sans cesse à affiner, à chaque instant de jeu, convoque la muse. S'amuser en scène est à prendre au sens profond de la pleine conscience de ce avec quoi et ce à quoi l'on joue, pour en jouer, pour s'y créer.

3. 2. Où l'on s'amuse

De la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, et certainement sous l'influence du cinéma, le geste ralentit, il s'extrait de l'urgence de plaire et d'entraîner incessamment dans sa danse. S'ouvre alors la voie à un geste émancipé de l'urgence de l'interprétation ; il se cherche.

Pourquoi danser ce soir ? Sauter, bondir sous les projecteurs à huit mètres du tapis, sur un fil ? C'est qu'il faut que tu te trouves. À la fois gibier et chasseur, ce soir tu t'es débusqué, tu te fuis et te cherches. Où étais-tu donc avant d'entrer en piste ?

¹⁶⁸³ Nous renvoyons aux commentaires de Pierre Louÿs ou des hommes cités plus hauts qui la critiquent pour ne pas danser conformément à la notation musicale : manière de lui faire payer la liberté qu'elle se donne.

Tristement épars dans tes gestes quotidiens, tu n'existais pas. Dans la lumière tu éprouves la nécessité de t'ordonner¹⁶⁸⁴.

Mais en vertu de quel ordre ? Sans doute pas seulement humain, comme nous allons le voir, mais en lien avec l'autre qui le lie au monde « plus qu'humain », à tout « ce qui veut vivre¹⁶⁸⁵ », comme disait Sido, paraît-il.

3. 2. 1. *Unheimlich* ou geste émancipé ?

À la fin de sa carrière théâtrale, Colette joue dans une pantomime au titre animalier, *La*



Figure 17. « Projet d'affiche de Raymond Prévost pour la pantomime “ La Chatte amoureuse ” », 1912, intercalée dans les tableaux de la revue *Ça grise*, Ba-Ta-Clan, in *Album Colette, op. cit.*, p. 220.

Chatte amoureuse, dans laquelle elle est travestie en Chatte. Cette courte pantomime humoristique prend place dans la revue de printemps *Ça grise*, « gaie, féerique et spirituelle¹⁶⁸⁶ », créée en 1912 au Ba-Ta-Clan, et réglée par Georges Wague. Rappelons l'argument : le sculpteur Pygmalion tombe amoureux de sa statue, Galatée. Par un concours de circonstance des plus extraordinaires, une chatte se trouve près de la statue quand un magicien lui donne vie. La chatte prend taille humaine, tout en restant chatte, et tombe amoureuse, comme Galatée, non pas de Pygmalion, mais de son bel esclave, Ganymède. La chatte est jalouse, et tente par tous les moyens de déranger les amants. Quand ses efforts se révèlent vains, elle les fait surprendre par Pygmalion. Les dieux viennent au secours de l'amoureux bafoué et envoient la foudre qui remet bon ordre : Galatée redevient de marbre, et la chatte retrouve sa

taille animale¹⁶⁸⁷.

L'argument se laisserait renvoyer à ce qu'Ariane Martinez explique au sujet des images corporelles dans la pantomime de la Belle Époque, parlant du « retour d'un refoulé animiste¹⁶⁸⁸ ». Ariane Martinez repère en effet dans les figures mimiques de la fin de siècle « un sentiment d'“inquiétante étrangeté” », voyant un lien entre la scène spectaculaire et la mise au jour d'une scène de l'inconscient avec la psychanalyse.

¹⁶⁸⁴ Jean Genet, *Le funambule, op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁸⁵ Colette, *Sido*, in *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1046.

¹⁶⁸⁶ *Le Petit Parisien, journal quotidien du soir*, 07 avril 1912, n. p.

¹⁶⁸⁷ Source : www.amisdecolette.fr/colette-sur-scene/#1912.

¹⁶⁸⁸ Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 60.

Seul le corps dévêtu de la femme pourrait sembler, à notre regard contemporain, exempt de l'*unheimlich* décrit par Freud. Mais, dans l'esthétique décadente de ces textes, il s'avère que la nudité ne renvoie absolument pas à un imaginaire du naturel, mais bien au contraire, à une image artificielle, voire artificieuse, du corps féminin¹⁶⁸⁹.

Colette de fait paraît « pire que nue¹⁶⁹⁰ » dans son costume de Chatte, outrant ainsi l'une des trois images corporelles qui hantent la pantomime Belle Époque selon Ariane Martinez, « le corps féminin dénudé, le corps artificiel et le corps spectral ». Selon l'autrice,

[c]es figures, aussi diverses qu'elles puissent paraître, sont en fait les déclinaisons d'un même corps mimique. Même si elles portent chacune un mode d'incarnation différent (chair de la femme, matière inerte de la peinture ou de la sculpture, absence-présence du spectre), elles sont toutes érigées en effigies paradoxales du silence animé¹⁶⁹¹.

Face à l'étroitesse des sujets de la pantomime – le critique Jules Lemaitre se plaint d'une « monotonie du genre¹⁶⁹² » –, la pantomime de la Belle Époque cherche à inventer de nouvelles figures et de nouveaux canevas mimiques. Or, « cantonnée dans le domaine des idées générales et des sentiments universels » par nature, la pantomime ne pourrait que créer de nouveaux types, manifestant un « éternel retour des mêmes figures, images incarnées de la crise du geste qui affecte l'époque¹⁶⁹³ ».

Dans *La Chatte amoureuse* on retrouve nombre de ces présupposés stylistiques. Le fait est que Galatée, une statue rendue vivante, répond au « motif obsédant du corps artificiel, [qui] ne fait que thématiser et mettre en abyme cette esthétique de la posture et du mutisme, qu'ont en commun la pantomime et les beaux-arts¹⁶⁹⁴ ». Le statut mixte de la Chatte et de la statue, les deux personnages féminins de l'histoire, pourrait effectivement répondre à ce que Freud constate avec Jentsch de l'*unheimlich*, à savoir ce sentiment « où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé¹⁶⁹⁵ ». D'autre part, le fait que la pantomime présente une double métamorphose, celle

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*

¹⁶⁹⁰ Maurice Verne, *Paris-Soir*, 29 décembre 1928, p. 2.

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁹² *Ibid.* « Au fond, il n'y a qu'un sujet de pantomime tragique. Hier, Pierrot faisait mourir Colombine en lui chatouillant la plante des pieds ; aujourd'hui, il la frappe d'un coup de couteau. Ce sera donc toujours Pierrot tuant Colombine ou son amant Arlequin – à moins que ce ne soit Pierrot tué par Arlequin ou par Colombine... Et il n'y a aussi qu'un sujet de pantomime comique : Arlequin épousant Colombine malgré le commissaire et malgré Pierrot ou Polichinelle... » (Jules Lemaitre, *Les contemporains : études et portraits littéraires*, 4^{ème} série, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1889, p. 355-356). Il est amusant de noter que Jules Lemaitre est qualifié de « fantaisiste qui s'amuse » par Gustave Lanson, cité par Charles-Emmanuel Curinier (dir.), *Dictionnaire national des contemporains*, vol. II, Paris, Office général d'édition de librairie et d'imprimerie, [1899]-1919, p. 213.

¹⁶⁹³ *Ibid.* p. 59. On peut aussi renvoyer à ce titre au livre d'Olivier Goetz, *Le Geste Belle Époque*, *op. cit.*

¹⁶⁹⁴ Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁹⁵ « [E]t il en appelle à l'impression que produisent les figures de cire, les poupées savantes et les automates. » (Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 14.)

de la Chatte qui se hisse à la taille humaine revêtant ainsi des sentiments et comportements humains, et celle de la statue qui s'humanise, pourrait apporter de l'eau au moulin de l'*unheimlich* puisque selon Freud « tout ce qui touche au thème du “ double ” dans toutes ses nuances, tous ses développements », y participe. Si le double était primitivement, des points de vue onto- et phylogénétiques, une assurance contre la mort, « il devient un étrangeté inquiétant signe avant-coureur de la mort¹⁶⁹⁶ » dans la civilisation contemporaine et pour l'homme adulte. De plus cette double métamorphose, qui met en équivalence un animal et une statue puis deux femmes entre elles, se termine par un retour à la situation initiale, la Chatte

amoureuse redevient une chatte domestique et Galatée une statue.



Figure 18. « Colette en Chatte, dans *La Chatte amoureuse* », 1912, revue *Ça grise*, Ba-Ta-Clan, in *Album Colette, op. cit.*, p. 220.

Mais en multipliant les métamorphoses – statue animée, chatte humaine – en distribuant les représentations de la féminité du côté de l'inanimé et de l'animal transgressant momentanément leur condition, « la mort » devient problématique, autant du point de vue de l'interprétation de Freud qui tient la scène comme lieu métaphorique où il projette son angoisse – « signe avant-coureur de la mort » –, que dans le canevas mimique : la mort est-elle du côté de la statue quand elle s'anime – danger du fantasme

qui se réalise –, du côté de la Chatte qui prend sa vengeance, est-elle avant, après ou pendant la métamorphose ? Situer l'interprétation du point de vue du geste de l'actrice en déplace fondamentalement les enjeux, et desserre les griffes du théâtre patriarcal.

3. 2. 2. Un geste « hanté de souplesse¹⁶⁹⁷ »

La faille quant à l'interprétation du geste est particulièrement bien saisie par Jean Genet qui, dans *Le Funambule*, s'adresse à l'artiste dont il réclame la Mort : « c'est ton image qui va danser pour toi », énonce-t-il. Le désir de grâce du public est un désir de disparition : il ne faut voir personne – « ce n'est pas toi qui danseras, c'est le fil. » L'interprète doit mourir pour donner sa vie au fil. Nous sommes dans la métaphore, que Jean Genet quitte un moment.

Je te demande un peu d'attention. Vois : afin de mieux te livrer à la Mort, faire qu'elle t'habite avec la plus rigoureuse exactitude, il faudra te garder en parfaite

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁹⁷ *Paris-Soir*, 29 décembre 1928, p. 2.

santé. Le moindre malaise te restituerait à notre vie. Il serait cassé, ce bloc d'absence que tu vas devenir. Une sorte d'humidité avec ses moisissures te gagnerait. Surveillance ta santé¹⁶⁹⁸.

Il y a deux statuts de la mort dans *La Chatte amoureuse*, celui de la fable où la statue de marbre et la Chatte deviennent humaines puis redeviennent statue et chatte, et il y a celle de l'actrice qui, conformément au précepte de Genet, « doi[t] risquer une mort physique définitive¹⁶⁹⁹ ». La représentation de la mort figée ici en une statue n'a rien à voir avec la mort comme risque que doit prendre l'interprète. Et, Genet invite à le considérer : pour prendre le risque de mort avant d'entrer en scène – « La Mort – la Mort dont je te parle – n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil¹⁷⁰⁰. » – il faut être en parfaite santé. Car c'est son corps que l'actrice donne en pâture au public qui l'a déjà en tant qu'image. Chez Colette et dans *La chatte amoureuse*, la mort se mange.

L'hybridité statutaire, voire le risque de la confusion entre les deux morts – représentée et réelle en tant que risque, celui de choir, d'être brûlé – répond ici à celle de *La Chatte amoureuse*, insérée dans la revue *Ça grise !*, pour laquelle le succès est « colossal, formidable, inouï¹⁷⁰¹ ». Elle participe à la fois du divertissement propre à la revue et de la recherche de formes nouvelles. En décalage par rapport aux « [g]rimaces, tremblements, contractions » de la gestuelle épileptique, la pantomime du début du XX^e siècle aspire à une théâtralité du geste, et « s'oriente plus nettement vers une dimension dramatique¹⁷⁰² ». La gestuelle épileptique, que Freud a pu, en outre, admirer sur la scène de la Salpêtrière, faisait certes irrémédiablement signe vers l'angoisse de la mécanicité inconsciente, vers ce qui échappe à l'humain en l'humain. Le geste émancipé, en revanche, présente tous les signes d'une parfaite maîtrise, et toute conscience du danger que cela représente de « monter en scène ». « Tu es un artiste – hélas –



Figure 19. « Colette en Chatte, bis », in *Album Colette, op. cit.*, p. 220.

¹⁶⁹⁸ Jean Genet, *Le funambule, op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷⁰⁰ Jean Genet, *Le funambule, op. cit.*, p. 110.

¹⁷⁰¹ *Le Radical*, 13 avril 1912, p. 5.

¹⁷⁰² Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 31.

tu ne peux plus te refuser le précipice monstrueux de tes yeux¹⁷⁰³. » Au sujet de Colette, son maître et partenaire Georges Wague écrivait : « Elle savait ce qui ne s'apprend pas¹⁷⁰⁴ ». Le geste de l'actrice connaît ses deux bords, ici inscrits dans la conduite même de la pantomime.

Au mythe de Pygmalion et Galathée, qui confère un statut « littéraire » à la pantomime et une place particulière par rapport aux autres numéros de la revue, comme le suggère *Le Radical*¹⁷⁰⁵, *La Chatte amoureuse* ajoute le personnage de la Chatte amoureuse, c'est-à-dire mi femme par ses sentiments, mi chatte par son apparence. L'hybridation morphologique est aussi générique : la pantomime touche au mélodrame, dans lequel c'est la vengeance d'une femme qui motive l'action. Mais là précisément où la pantomime n'est pas du mélodrame et invente sa propre forme, c'est que cette femme est en fait aussi une chatte. Superposition des référents qui tranche avec le refoulé en ce qu'il fait signe vers deux imaginaires *a priori* divergents. La représentation de la mort des personnages féminins est absorbée par la fiction, demeure alors le geste de l'actrice.

Hanté de souplesse, le geste de Colette s'inscrit dans la rénovation de la scène à cette époque. La danse, l'art mimique et la musique viennent conférer à l'espace théâtral une qualité rythmique, en accord avec les vœux des grands rénovateurs de l'art scénique, comme Émile Jaques-Dalcroze, par exemple, qui écrit que

[l]'on ne s'est jamais autant occupé du mouvement corporel qu'aujourd'hui, qu'il s'agisse de sport, de gymnastique, de danse ou de mimique. Les apôtres du sport ne s'intéressent pas à la danse, les danseurs méprisent le sport et les mimes se désintéressent de l'un comme de l'autre. Et pourtant ces manifestations motrices ont toutes la même origine et devraient être reliées par la recherche d'un idéal commun¹⁷⁰⁶.

Dalcroze rêve d'un corps qui jouerait « le rôle d'intermédiaire entre les sons et notre pensée, et deviendrait l'instrument direct de nos sentiments¹⁷⁰⁷ ». Il souhaite libérer le corps de l'exécution technique, de « la forme *a priori* du geste¹⁷⁰⁸ », ainsi que le réalise la danse moderne. L'idée motrice de cette nouvelle place du corps en scène est bel et bien celle selon laquelle c'est de corps à corps que la transmission, la communication théâtrale a lieu. Se

¹⁷⁰³ Jean Genet, *Le funambule*, op. cit., p. 110.

¹⁷⁰⁴ George Wague, « Elle savait ce qui ne s'apprend pas », *Les Lettres françaises*, 12 août 1954 [à l'occasion du décès de Colette], repris in *Cahier Colette*, n°28, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; cité par Chantal Pommier, *George Sand et Colette : musique et théâtre*, op. cit., note 11, p. 174.

¹⁷⁰⁵ *Le Radical*, 13 avril 1912, p. 5. Même qualificatif dans *L'Intransigeant*, 14 avril 1912, n. p.

¹⁷⁰⁶ Émile Jaques-Dalcroze, *Souvenirs, notes et critiques*, Paris, Victor Attinger, 1942, p. 137.

¹⁷⁰⁷ Émile Jaques-Dalcroze, in L. Dutroit-Carlier, « Le Créateur de la rythmique », in *Émile Jaques-Dalcroze, l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, de la Braconnière, 1965, p. 317 ; cité par Ariane Martinez, op. cit., p. 161.

¹⁷⁰⁸ Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement », in Jean-Yves Pidoux, *La Danse, art du 20^e siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990, p. 282.

faisant chatte, le geste de Colette faisait place à la fois à la préférence animale de l'actrice – « Pensez si ça me connaît les chats¹⁷⁰⁹ !... » –, et ouvrait à un geste émancipé du mouvement humain, tentant de saisir la « bondissante perception de l'univers vivant¹⁷¹⁰ » : c'est celle-ci qui se transmet, grâce à celle-là.

À la différence de l'oiseau, fort présent sur la scène de la féerie¹⁷¹¹, la chatte n'est pas entravée dans son animalité : elle est sur une scène, sur le sol, dans son élément.

Je vais me mettre à quatre pattes... allez voir ça de la salle, ça vaut le voyage... c'est si bon de se mettre à quatre pattes... il y a si longtemps que nous en avons perdu l'habitude ! [...] Colette rampe, une moue tendant le visage triangulaire. Elle roule, miaule, fait le geste de griffer, heureuse comme un enfant dans l'herbe...¹⁷¹²

Au début du XX^e siècle, de Colette à Nijinsky, la pantomime et le ballet voient se développer un attrait pour la figure animale non pas ailée mais féline. Dans les deux cas, il s'agit moins de travailler sur une partition réaliste que sur une transcription rythmique, figurale, de la bête. Point de recherche de formalisme et d'effets de rupture dans la Chatte de Colette, mais la manifestation d'une sensibilité animale, laquelle est souvent mobilisée au sujet de l'interprète, « bête de scène » ou « animal scénique¹⁷¹³ ». En l'occurrence les critiques, s'ils soulignent la finesse de l'écriture pantomimique, ne négligent pas, loin s'en faut, l'intérêt spectaculaire¹⁷¹⁴ du geste de l'actrice. Colette « déploie toutes les ressources de son talent si personnel, si original, si divers et si imprévu ! Elle “ rend ” avec une étourdissante fantaisie la jolie partition de Roger Guttinguer¹⁷¹⁵ », peut-on lire dans *Le Journal* ; elle est « incomparable¹⁷¹⁶ » pour *Le Radical*, *Le Matin* et *L'Intransigeant*. Dans *Paris-Soir*, revenant sur son entrevue avec l'actrice dans sa loge en avril 1912 à l'occasion des dernières représentations de la pièce, Maurice Verne décrit Colette « hantée de souplesse », nouant ainsi l'expression de l'étrangeté freudienne (le refoulé fantôme) et la caractéristique propre au corps vigoureux qui s'affiche sur les scènes dès la fin du XIX^e siècle.

Le canevas somme toute classique et attendu d'une femme amoureuse et jalouse qui organise sa vengeance est rendu original par le fait que le mobile de la pièce soit le fait d'un

¹⁷⁰⁹ À Jules Verne, in *Paris-Soir*, 29 décembre 1928, p. 2.

¹⁷¹⁰ Colette, « La chaufferette », dans *Journal à rebours*, in *Œuvres*, t. 4, éd. cit., p. 175 ; cité par Guy Ducrey, *Tout pour les yeux*, op. cit., p. 210.

¹⁷¹¹ Le thème de l'homme oiseau et de la femme oiseau traverse la Belle Époque dans la sculpture (*Illusion, sœur d'Icare*, de Rodin), la danse (*La Mort du cygne*, *L'oiseau de feu*, par exemple) et le théâtre (*Chantecler*, d'Edmond Rostand). Voir à ce sujet Olivier Goetz, *Le Geste Belle Époque*, op. cit., p. 296-301.

¹⁷¹² Colette à Maurice Verne, art. cité.

¹⁷¹³ Nous l'avons vu plus haut, notamment l'article d'Hélène Marquié, « À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants ».

¹⁷¹⁴ Au sens esthétique de ce qui s'offre en spectacle.

¹⁷¹⁵ *Le Journal*, 11 avril 1912, p. 8.

¹⁷¹⁶ *Le Radical*, 13 avril 1912, p. 5. Georges Lecomte, *Le Matin*, 20 avril 1912, p. 4.

animal, et comique puisque la chatte est l'animal féminin par excellence. La combinaison de ces différents traits est louée par les critiques contemporaines qui soulignent sa fantaisie comique : *L'Intransigeant* parle d'une « pantomime délicieuse », terme également utilisé par *Le Matin*¹⁷¹⁷, « un chef-d'œuvre d'humour, de fantaisie et d'esprit¹⁷¹⁸ », *Le Journal* évoque lui aussi un « humour exquis ». Les termes faisant référence au plaisir gustatifs ne sont pas anodins ici : le geste de Colette appelle l'estomac, il remplit, et remplit d'aise. C'est lui qui reste, c'est lui qui comble. C'est un « vrai régal littéraire¹⁷¹⁹ ». Au théâtre, on mange les livres par la médiation du corps de l'actrice.

« Tu n'est plus seulement perfection mécanique et harmonieuse : de toi une chaleur se dégage et nous chauffe. Ton ventre brûle¹⁷²⁰. » C'est lui qui parle. Le geste de l'actrice est émancipé de la rigidité mécanique projetée par l'inconscient masculin, image de son angoisse de mort, en lui donnant de la bonne nourriture. Il s'est « trouvé¹⁷²¹ » c'est-à-dire qu'il a retrouvé sa chair, et peut ainsi charnellement se partager.

3. 2. 3. Une grammaire du silence

Regarder l'animal, le végétal, ouvre une voie vers le geste émancipé de la représentation de quelque chose (souvent, l'émotion ou l'émotivité humaine). Guy Ducrey écrit que

c'est *en mime* que Colette écrivain nous restitue l'expressivité silencieuse de la vie végétale, toute palpitante d'une gestuelle dramatique, mais hautainement soustraite au verbe. La marque propre des poètes est de savoir la lire, et encore ne le peuvent-ils qu'à condition peut-être d'avoir été eux-mêmes initiés à la pantomime. Il leur appartient de maîtriser cette grammaire du silence qui préside tout ensemble aux gestes de la pantomime et aux grands mouvements mystérieux de la vie végétale¹⁷²².

Il y a une certaine qualité de présence poétique au monde à développer pour initier un geste émancipé de la représentation tout en donnant à sentir une « expressivité silencieuse ». Le geste devient la manifestation d'une altérité constitutive de notre être au monde. Cela est possible dès lors que l'altérité est présente dans le regard de l'actrice. Colette évoque son « habitude d'interroger longuement des visages privés de paroles, dont les prunelles sont fendues d'une pupille oblongue, rétractile, [qui l']a rendue plus curieuse ; peut-être plus subtile¹⁷²³ ». Il ne s'agit pas là de dialoguer avec la bête, ni de les faire dialoguer – les humanisant – ce qu'elle a pu faire dans son premier écrit, mais d'entretenir une curiosité pour

¹⁷¹⁷ Georges Lecomte, *Le Matin*, 20 avril 1912, p. 4.

¹⁷¹⁸ Jacques Des Barreaux, *L'Intransigeant*, 14 avril 1912, n. p.

¹⁷¹⁹ *Le Radical*, 13 avril 1912, p. 5.

¹⁷²⁰ Jean Genet, « Le funambule », in *Le condamné à mort*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁷²¹ Voir plus haut.

¹⁷²² Guy Ducrey, *op. cit.*, p. 216.

¹⁷²³ Colette, *Prisons et Paradis*, in *Œuvres*, t. 3, éd. cit., p. 738 ; cité par Guy Ducrey, *op. cit.*, p. 216.

ce que cela est d'être une bête – elle et nous le sommes aussi¹⁷²⁴. Le geste est une forme d'écoute, une « ouïe mentale¹⁷²⁵ » – entendre ce qui se « tait » mais qui bruisse et vibre de toutes parts – qui rend perceptibles « ces mouvements inexprimables de la bête » à l'actrice, cette poétesse.

La perception, essentiellement physique, doit pourtant trouver en scène la particularité de son expression, par des gestes qui à la fois évoquent et n'entament pas « l'abîme, que des siècles ne comblent point [...] entre [les bêtes] et l'homme¹⁷²⁶ ». Ne pas faire de l'autre le même mais lui préserver, autant que faire se peut et en négoce avec les codes de la représentation, sa radicale étrangeté. C'est dans la mesure où cette perception est rythmique qu'il peut y avoir interprétation. Le geste de l'actrice, connecté à l'être bête, ne fait pas la bête, elle en donne son appréciation en rythme. Son geste est une pulsation : il est essentiellement en relation. Le lien entre la bête et l'actrice est poétique et empathique, il s'agit de sentir comment « ça vibre » en l'autre, c'est-à-dire comment l'autre respire. On retrouve ici le rêve dalcrozien de la « chaîne » gestique qui, si elle part pour lui de la musique, naît ici de l'écoute du silence dans le visage ou simplement la présence de l'autre pour « traverse[r] le corps et dev[enir] alors expressivité¹⁷²⁷ ».

Le geste de l'actrice dans *La Chatte amoureuse* défait les hiérarchies qui statuent sur la valeur des vies.

Car nos sens nous révèlent une libre et sauvage prolifération d'entités et d'éléments au sein de laquelle nous, humains, sommes entièrement immergés. Et même si cette diversité de formes sensuelles manifeste bel et bien une sorte d'ordre insouciant, nous sommes situés en lui, et non à son sommet¹⁷²⁸.

L'hybridité de la Chatte de Colette est non seulement la traduction imaginaire d'une perception sensible et inclusive du monde, au sens où l'entend David Abram¹⁷²⁹, mais encore, en défaisant les hiérarchies, elle abaisse le mur entre la scène et la salle, renvoyant alors vers

¹⁷²⁴ Voir chapitre 3.

¹⁷²⁵ Colette, *La Naissance du jour*, in *Œuvres*, t. 3, éd. cit., p. 304 ; cité par Guy Ducrey, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷²⁶ Colette, *ibid.*

¹⁷²⁷ Ariane Martinez, *La Pantomime*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁷²⁸ David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷²⁹ « En tant qu'humains, nous connaissons bien les besoins et les capacités du corps humains – nous *vivons* nos propres corps et nous connaissons donc, de l'intérieur, les possibilités de notre forme. Nous ne pouvons connaître avec la même familiarité et la même intimité l'expérience vécue d'une couleuvre à collier ou d'une tortue serpentine ; il nous est difficile d'avoir une expérience précise des sensations d'un colibri collectant, à petites gorgées, le nectar d'une fleur, ou d'un hévéa absorbant la lumière du soleil. Et, pourtant, nous savons ce que l'on sent en buvant de l'eau fraîche d'une source ou en se prélassant et en s'étirant au soleil. Nous expérience peut être sans doute une variante de ces autres modes de sensibilités, néanmoins nous ne pouvons, en tant qu'humains, faire l'expérience précise des sensations vivantes d'une autre forme. [...] Pour les humains, ces Autres nous livrent des secrets ou sont détenteurs d'une intelligence dont nous avons nous-mêmes souvent besoin. » (David Abram, *Comment la terre s'est tue*, *op. cit.*, p. 35.)

le présent de l'action mimique. Une femme n'est pas une chatte, une chatte n'est pas une femme, et même si nous partageons un espace sensible avec tous les vivants, nous nous rassemblons au théâtre autour d'histoires qui en émanent. « [L]es muscles saillent, bombent la bure¹⁷³⁰ ». Il s'agit d'une Chatte-femme, la pantomime joue avec les codes de la représentation, et ne cherche pas à créer une illusion au sens du « quatrième mur ». L'art mimique ici joue à « faire comme si ». De la même manière que l'actrice ne disparaît pas tout à fait derrière ce double personnage, la Chatte ne masque pas tout à fait la femme. L'actrice ne cherche pas à nous duper, mais à nous amuser, comme elle-même prend du plaisir à imaginer être une chatte, imbibée du regard qu'elle a souvent porté sur ses animaux favoris.

Le geste émancipé l'est d'assumer son humanité irréductible et de poser la métamorphose comme réalité au présent de la représentation. Il se débarrasse de l'« image artificielle, voire artificieuse, du corps féminin », dès lors qu'il s'autorise à jouer avec les référents. Il peut faire apparaître la projection masculine pour ce qu'elle est car le plaisir pris en scène permet de la dépasser dans le regard de la critique contemporaine. Le partenariat avec George Wague, selon qui « l'erreur c'est de demander à des gestes de traduire des mots », ainsi que la sensibilité particulière de l'actrice pour le non-humain, inscrivent le geste de Colette dans le mouvement plus large de l'émancipation de l'art mimique vis-à-vis du texte mais aussi de la mécanicité des gestes dans lesquels elle introduit une qualité particulière de mouvement, une vibration animale. Tout en assumant son statut d'actrice mimique parmi les « effigies paradoxales du silence animé », soumises à la direction masculine, le geste de Colette développe son éloquence dans la rythmicité de la chair qui lie l'humain au non-humain, et intègre différentes lignes mélodiques – ici celle de la femme et celle de la Chatte, celle de l'actrice et celle de son personnage hybride. De l'art de la joie comme substrat nécessaire à l'énonciation d'un geste émancipé des normes à son déploiement dans le plaisir, le geste de l'actrice n'est « lui-même » que dans la mesure où il est autre, où il se conçoit en lien avec l'autre qu'est le présent, la musique, le public et la chair du monde.

¹⁷³⁰ Maurice Verne, art. cité. *Paris-Soir*, 29 décembre 1928, p. 2.

Le geste conduit, progressivement, à changer de corps, à façonner un corps d'actrice dans le temps de plus en plus maître de soi – pour Meyerhold, un interprète est en pleine possession de ses moyens à l'âge de quarante-cinq ans¹⁷³¹... – de telle manière que l'on peut avancer que c'est le corps comme « chair du monde », partant non sexué mais traversé par d'autres, ressaisi sur divers modes, essentiellement rythmiques, qui vient informer l'actrice du geste à poser. On peut alors mieux comprendre la citation déjà signalée de Colette, dans *La Retraite sentimentale* : « Moi c'est mon corps qui pense, il est plus intelligent que mon cerveau¹⁷³². » À jouer sur les mots, on peut dire que la retraite des sentiments, le corps sexué de l'actrice et son « poids représentatif », doit être « largué » pour que le corps véritablement puisse sentir et guider le geste, ainsi émancipé.

Les temps de la répétition et celui de la représentation travaillent de concert, en proie et en dialogue avec l'histoire des formes et l'histoire individuelle de l'actrice. De prendre conscience de la profondeur de l'inscription des représentations féminines dans les corps et de la nécessité de s'en émanciper pour être libre de créer, ouvre sur une épaisseur du temps à l'intérieur et à l'extérieur du corps de l'actrice. Le geste est émancipé à s'inscrire dans cette profondeur temporelle, esthétique, politique et personnelle, où il travaille à suspendre le temps, alors que dans l'époque où il s'inscrit, de la fin du XIX^e siècle à nos jours, le temps semble s'accélérer. Le geste émancipé instille une forme de dilatation dans les mécanismes inconscients incorporés. Il fait du théâtre le lieu où se fait jour une vérité. L'actrice, qui travaille avec ce dont elle est faite, avec ses émotions, ses sentiments, révèle comment nous sommes partie prenante d'un monde et force le public à regarder en lui-même, lui tendant un miroir de ce qu'il refuse de voir. Elle est « sorcière » en ce sens, et son geste peut être mal reçu s'il n'est pas guidé par la joie, une manière de dire : « Je pose cela là, vous en faites ce que vous voulez ». Refusant de considérer le théâtre comme pur artifice ou seul divertissement, le théâtre est ici un art dont la profondeur est de révéler nos gestes comme des choix. Ce sont nos possibilités d'agir humainement dans le monde que le geste de l'actrice explore.

En ouvrant sur la chair du monde, en cherchant là un autre langage qui ait à voir avec le mouvement même du vivant, le geste de l'actrice cherche infiniment à s'émanciper des serres de l'interprétation pour inviter le public à jouir du présent et du sensible, du fait d'être ensemble dans une salle de théâtre. Un geste émancipé peut désarmer en représentant une

¹⁷³¹ Vseselod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 2, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷³² Colette, *La Retraite sentimentale*, *op. cit.*, p. 898.

humaine et « étonnante fragilité¹⁷³³ », affirmer la possibilité pour une femme d'être joyeuse, puissante, transcendant tout esprit de sérieux. Par-là le geste de l'actrice touche à son universalité : la situation de corps vécu au féminin ouvre sur une aspiration à émanciper les corps de leur qualité de support métaphorique. Il est ainsi libérateur pour le vivant. Il est émancipé lorsqu'il sait se renouveler, se développer et ne pas se figer dans des codes ou des formes qui ont pu être saluées, quand il est toujours sur le bord d'autre chose, quand il manifeste un ailleurs, ouvre l'imaginaire. À voir donc, dans quelle mesure il peut être émancipateur.

¹⁷³³ Virginie Megglé, *Étonnante fragilité*, Paris, Eyrolles, 2019.

Chapitre 5. Portées émancipatrices, effets de résonances poétiques

Émanciper, pourrait-on dire, c'est transmettre un désir, celui d'être et devenir soi. C'est transmettre un rapport, à soi, à l'autre, comme mouvement. Mais pour être émancipateur, un geste doit être non seulement émancipé – « Pour émanciper autrui, il faut être soi-même émancipé¹⁷³⁴ » – mais que ce geste soit reconnu comme ayant de la valeur, et donc acte nécessaire – car pourquoi aurait-on à s'émanciper de ce dont on ne perçoit pas, refuse ou nie l'emprise ? C'est entrer dans la complexité du rapport du geste à son autrice, et donc du fait que la réception n'est pas exclue du monde qui la façonne et la modèle, ici tramé par les rapports de pouvoir dans lesquels tout individu est pris. Émanciper c'est reconnaître qu'il y a de la domination et de la soumission et partir de ce postulat est nécessaire pour penser l'émancipation. C'est penser un « cercle de la puissance¹⁷³⁵ » au cœur d'un « partage du sensible » structuré, en Occident, par une logique de visibilité et d'invisibilité de ce à quoi le pouvoir en vigueur confère de la valeur. À cette situation quant au voir, au cœur du « rapport esthétique/politique¹⁷³⁶ » pensé par Jacques Rancière¹⁷³⁷, il faut introduire la variable qualitative – et quantitative, il s'agit de la « moitié de l'humanité » dans les prémisses patriarcales hétérosexuées – du genre. Si Rancière en effet présente ce « partage du sensible » et y situe les individus en fonction de leurs activités, son objet d'étude ne prend pas en considération ce qui de fait est invisibilisé dans la philosophie antique – quant au réel, il est encore difficile de s'entendre¹⁷³⁸ –, à savoir les places et les activités, les rôles et les fonctions des femmes – l'*oikos*, le soin, la présence auprès des enfants, du mari, le silence. À l'invisibilisation, il faut donc ajouter et prendre en compte, l'infériorisation dans lesquelles sont tenues les femmes et partant tout ce qu'elles représentent et que pourtant et aussi bien elles font. Ainsi le genre peut-il apparaître non pas comme rapport du naturel au culturel, quel que soit le sens dans lequel on prenne les choses, mais, avec l'historienne Joan Scott, une

¹⁷³⁴ Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, coll. « 10/18 », 1987, p. 58.

¹⁷³⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷³⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷³⁷ « Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements de corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. » (*Ibid.*)

¹⁷³⁸ Pour l'historiographie du genre dans les études grecques anciennes, voir Violaine Sebillotte-Cuchet, « Régimes de genre et Antiquité grecque classique (V^e-IV^e siècles av. J.-C.) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 67^e année, 2012, p. 573-603. Consulté le 21 décembre 2019. DOI : 10.3917/anna.673.0573. URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2012-3-page-573.htm>.

« utile catégorie d'analyse historique¹⁷³⁹ », et l'« universel » posé à l'origine de la civilisation occidentale comme ce qu'il est, un mensonge ou plutôt, pour reprendre les termes de l'historienne, une abstraction qui ne recouvre nullement l'humanité – et l'on pourrait arguer aussi du non-humain – mais les individus identifiés mâles – on utilisera dès lors les guillemets pour rappeler le leurre. Le genre permet ainsi de montrer en quoi les gestes des actrices sont émancipateurs en premier lieu car ils sont reconnus par un universel masculin – aux gestes de femmes non extraits de la nuit à laquelle ils sont associés, ni vus ni visibles donc inconnaissables partant non reconnaissables, les actrices portent la lumière. Mais à être reconnues comme femme ayant réussi à « franchir la barrière de son sexe » pour « atteindre » à l'universel donc masculin, il faudra se demander ce que du féminin – ce qui y est ainsi associé – elles parviennent malgré tout à faire entendre et à donner à voir – faire apparaître et donner de la valeur à ce qui est refoulé par la majorité. Comment faire entendre ce qui est ou s'est historiquement construit dans et en silence, comment donner à voir la nuit dans laquelle se sont aussi déployés ces gestes et ces voix de femmes, sans trahir la profondeur et la délicatesse de ces chants dont il est certainement des raisons pour lesquels il ne put être entendu par certains ? La claire-obscurité dans laquelle ont poussé les gestes des femmes comme des fleurs atomiques est aussi bien leur monde, le nôtre, à égalité.

Si l'émancipation est un désir, elle ne peut se transmettre que comme mouvement et en mouvement. La relation émancipatrice postule donc toujours deux objets, l'un émancipé, l'autre devant l'être. Or le premier, ici la première, est toujours aussi d'abord déjà objet dans le schéma d'abstraction global qu'est le « patriarcat de Teddy Bear¹⁷⁴⁰ », expression forgée par Donna Haraway pour ressaisir l'ensemble des mythes fondateurs du patriarcat. Ces mythes reposent sur l'idée d'une innocence originelle, position confortable, « d'où les choses apparaissent simples¹⁷⁴¹ ». Résister à « la tentation de l'innocence¹⁷⁴² », pour la philosophe, c'est renoncer à l'idée d'une « objectivité » pour établir des « connexions partielles¹⁷⁴³ », faire

¹⁷³⁹ Joan Scott, « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, n° 225, 2009, p. 5-14. Consulté le 12 décembre 2019. DOI : 10.3917/dio.225.0005. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-5.htm>.

¹⁷⁴⁰ Donna Haraway, « Le patriarcat de Teddy Bear », *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – féminisme*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, coll. « essais », 2007, p. 145.

¹⁷⁴¹ Vinciane Despret, « En finir avec l'innocence. Dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », in Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Actuel Marx », 2012, p. 28.

¹⁷⁴² Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », in *Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 321-353.

¹⁷⁴³ « Le moi divisé et contradictoire est le seul qui puisse interroger les positionnements et être responsable, le seul qui puisse composer et faire correspondre les conversations rationnelles et les rêves fantastiques qui changent l'Histoire. L'image privilégiée des épistémologies féministes c'est la division, pas l'être. La "division" »

apparaître une « cartographie des différences¹⁷⁴⁴ », et mettre en avant la dimension du « *craft* (au double sens du métier et de la ruse)¹⁷⁴⁵ ». Dans ce cadre le critère du genre occupe une place déterminante puisqu'il mime, pour ainsi dire, l'ombre de la positivité visible, partant puissance possible de subversion – non pour contredire, mais pour créer de l'épaisseur¹⁷⁴⁶, de l'inconfort¹⁷⁴⁷, entrer dans la minorité d'où l'on peut voir autrement le monde opérer¹⁷⁴⁸. Le mouvement d'émancipation est ainsi toujours double et fonctionne dans les deux sens : l'actrice doit se constituer en sujet pour être objet d'émancipation, et le sujet auquel elle s'adresse constitué (dans l'adresse) en objet en vue de son devenir sujet. En effet, il ne s'agit pas de produire des « copies » mais d'inviter chacun·e à devenir soi dans un contexte global où la subjectivité n'est plus présentée désirable que sur le mode de la « surface » (ainsi le triste sens de « spectacle » : il faut « se montrer » différent, singulier) ou de l'injonction à « être soi » (« Sois libre ! » dit, goguenard et sérieux, Teddy Bear). Porter attention à la particularité du lien créé entre les actrices et chaque lieu de son adresse c'est considérer ce qui se transmet, du point de vue des formes spectaculaires, et ce qui est transmis, du point de vue de l'énergie, de la « capacitation » à agir en son nom. Ainsi le mode de la circulation, sera-t-il ici privilégié, et de fonctionner en autant de boucles, ou de « milieux » propres à l'observation de « ce qui agit » quand « ça (s')émancipe ».

dans ce contexte est celle des multiplicités hétérogènes qui sont nécessaires et ne peuvent se laisser caser dans des créneaux isomorphes ou des listes cumulatives. C'est une géométrie qu'on retrouve dans et entre les sujets. [...] Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel ; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et *donc* capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre. » (Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg*, *op. cit.*, p. 122.)

¹⁷⁴⁴ Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence », art. cité.

¹⁷⁴⁵ « Isabelle » dans Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », in *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, *op. cit.*, p. 322.

¹⁷⁴⁶ « [R]ompre avec cet univers de Peter Pan pour retrouver un monde fait de joies mais aussi de souffrances, un monde dans l'épaisseur (*thickness*) duquel la responsabilité et la curiosité ont une place, tout autant que leur conséquences. » (« Donna », dans Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence », art. cité, p. 323.)

¹⁷⁴⁷ « La non-innocence semble forcer à déplier les problèmes, à explorer des plis inattendus et non-perceptibles, à créer de l'inconfort sans cependant paralyser l'action et la pensée. » (Vinciane Despret, « En finir avec l'innocence », art. cité, p. 21.) La responsabilité qui va de pair avec la non-innocence permet en outre de dépasser le schème victime/coupable, qui « revient à exiger de la part de la victime une innocence totale, elle lui enjoint d'être une victime impeccable. Une exigence exorbitante, puisqu'elle requiert une mise en ordre de ce qui, justement, ne peut pas être mis en ordre, de ce qui ne demande ni aveu, ni culpabilité, ni innocence, ni rédemption, mais curiosité dans le plaisir et l'inconfort ». (*Ibid.*, p. 24.)

¹⁷⁴⁸ « Ni agent du corps social déterminé par le jeu de forces de la société, ni subjectivité géniale qui s'émancipe de la collectivité, l'artiste est un opérateur, un médecin de la civilisation. » (Anne Sauvagnargues, « Art mineur – Art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps*, n°78-79, 2002, p. 120. Consulté le 23 février 2020. DOI : <https://doi.org/10.3406/espat.2002.4188>.) La dimension « médicale » peut être lue ici, momentanément, comme la capacité de l'oeuvre à « dégripper » les paralysies de la pensée et de l'action figées par les monolithes d'une pensée univoque (voir note précédente) où la catégorie de l'autre n'est qu'un reflet valorisant ou une poche de culpabilité – autre chose que ce que le mot signifie.

Il s'agira d'abord de voir comment le cercle de l'« humiliation » patriarcale qui consiste à nier et/ou inférioriser tout ce que touche une femme traverse l'actrice, son geste – souvent identifiés l'une à l'autre – et toutes les strates de la réception pour barrer sa possibilité de transmission. Où l'on verra comment, en ne cherchant pas à se faire reconnaître par un système qui ne les reconnaît pas comme sujet, les actrices émancipent l'art du théâtre de ce qui l'entrave quant à sa fonction anthropologique de renversement des modes de jouir. Incarnant la scission de l'identité patriarcale entre l'œil et le désir, entre la projection et le corps sentant, les femmes non seulement révèlent la circulation « à la Teddy » dont fait partie et que sert le théâtre, ainsi l'œil masculin de l'histoire, mais inscrivent une autre circulation en autant de gestes opérant par décalages et réversibilité. Enfin, ce cercle de l'humiliation est incarné en une « machine désirante¹⁷⁴⁹ » concrétion de langages et d'espaces-temps profonds. Révéler que le présent est « épais¹⁷⁵⁰ » c'est non seulement prendre acte du fait que chacune s'inscrit dans une et plusieurs histoires, intersections mouvantes d'autant de cercles et machinations, mais c'est aussi pouvoir s'appuyer sur l'histoire, malgré son œil, et développer des stratégies de déplacements, levées, actions sensibles et terriennes. C'est en effet seulement dans et à travers le rapport à soi, à l'art, à l'histoire comme matières qu'il est possible de s'émanciper des catégories abstraites qui strient le sensible et nous empêchent de désirer (désirer).

I. De l'invisibilisation et de l'infériorité des femmes

Première circulation aporétique : ne peut se transmettre que du masculin, puisque le masculin c'est le visible en ce qu'il a été « universellement » reconnu comme tel. Ainsi une actrice a-t-elle à conscientiser et anticiper son héritage, la vocation émancipatrice de son geste

¹⁷⁴⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, p. 7. Le concept de « machine désirante » est un des piliers fondamentaux de la réflexion conjointe de Félix Guattari et Gilles Deleuze, qui entend proposer une alternative à la conception freudienne du désir, dynamisée par le motif de la cause, et une conception dualiste entre la nature (les pulsions animales du désir) et la culture (l'Homme rationnel ayant dépassé le complexe d'Œdipe). Une « machine désirante » est un « ensemble » d'agencements existants – qu'ils relèvent de l'histoire personnelle ou de l'histoire culturelle et politique, les deux sont indistincts chez Deleuze et Guattari à plus ou moins grande échelle – qui refuse de distinguer ce qui relève de la « nature » et de la « culture ». Le concept part du principe que nous sommes des individus toujours déjà partie prenante et de multiple et infinie façon au monde. Cela renvoie à la réflexion de Donna Haraway, par exemple : « La connaissance de soi requiert une technologie sémiotique et matérielle qui lie les significations et les corps. L'identité à soi-même est un mauvais système de vision. » (« Savoirs situés », *Manifeste cyborg*, *op. cit.*, p. 121.)

¹⁷⁵⁰ Henri Bergson parle du présent comme quelque chose d'« épais et... élastique, que nous pouvons dilater infiniment vers l'arrière ». (*La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990, p. 142.) Nous en avons fait usage chapitre 4 (Cf. Julien Pieron, « Habiter le trouble, habiter le temps », *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, *op. cit.*, p. 275.)

pour la rendre réelle, ce qui implique d'en inventer les conditions d'effectuation. À être effectivement libérateur dans le champ de l'art, le geste de l'actrice ne saurait pour autant être considéré depuis un « vouloir émanciper » et requiert l'aide de la « méthode de l'émancipation » telle qu'elle est développée par Jacques Rancière dans *Le maître ignorant*, où la survivance du geste témoigne de son inscription au présent dans des relations artistiques fécondes placées sous le signe de l'amitié – à considérer donc comme « luciole¹⁷⁵¹ », en mouvement pour tenter de se délivrer des pleins feux qui ont été mis sur elle, manière d'aveugler, donc de soustraire au visible et à l'observation minutieuse de la recherche. Considérer un geste affranchi d'une histoire de l'art écrite au masculin conduit à repérer et tracer la carte d'une « histoire négative » – comme on parle de ces mains sur les parois des grottes nommées à bon titre « pré-historiques », au sujet desquelles il est avancé qu'elles seraient féminines¹⁷⁵². À l'inverse de la prétention à l'universalité d'une parole et d'un geste qui se donneraient « pour tous » – sous-entendu, pour toute personne quels que soient son genre, sa race ou encore son âge – donc abstraites, les gestes des actrices situent leur énonciation en circonscrivant précisément ce qui relève de leur genre. Or, puisque le féminin est le « négatif » du masculin, qui l'emporterait, ils n'en sont pas moins révolutionnaires : en « faisant le tour » de ce qui nous est présenté comme « le tout » nous voyons ce qui reste.

1. L'héritage des grandes figures

En jeu dans l'héritage des grandes figures le féminin du genre de l'actrice, et le masculin de leur « érection » symbolique. Illustres sur la scène de l'art, leur présence est focalisante car troublante ; ces « grandes actrices » ont su surmonter la dichotomie qui les excluait des champs de la reconnaissance institutionnelle. Les exclure d'une scène a pu conduire à les valoriser sur une autre, produisant une forme d'excès de présence. Reconnues et retenue « seules » sur la scène, cette particularité est liée à l'absence de droits civiques et politiques des femmes à la Belle Époque : elles sont d'autant mieux louées comme artistes qu'elles n'ont pas de subjectivité politique, donc historique¹⁷⁵³, ce qui interdit, par effet retour, d'être

¹⁷⁵¹ « [Q]ui formaient des bosquets de feu dans les bosquets de buissons, et nous les envions parce qu'elles s'aimaient, parce qu'elles se cherchaient dans leurs envols amoureux et leurs lumières, alors que nous étions secs et rien que des mâles dans un vagabondage artificiel. » (Pier Paolo Pasolini, *Correspondance générale, 1940-1975*, traduit de l'italien par René de Ceccaty, Paris, Gallimard, 1991, p. 37 ; cité par Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 16.)

¹⁷⁵² Dean Snow, « Sexual dimorphism in european upper paléolithic cave art », *American Antiquity*, n° 78, 2013, p. 746-761. Consulté le 20 décembre 2019. <https://anth.la.psu.edu/documents/AQ7848Snow.pdf>.

¹⁷⁵³ Geneviève Fraisse, *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1998.

considérées comme jalon dans l'histoire de l'art. Elles ne sont pas des personnes réelles, elles sont des images. La grandeur des référents – Sarah Bernhardt avec *Lorenzaccio*, Isadora Duncan avec les monuments de la culture grecque – semble nécessaire, à la Belle Époque, pour imposer une autorité « transgenre » ; et ces gestes sont partie prenante d'une histoire de l'art traversant les médiums.

1. 1. La marque de l'actrice sur le rôle

La marque d'une grande actrice sur un rôle est inhibante car elle crée un précédent qui fait autorité, et ce d'autant plus lorsque l'actrice en question crée le rôle, comme c'est le cas de Sarah Bernhardt pour *Lorenzaccio*. L'actrice metteuse en scène et directrice de théâtre porte pour la première fois le texte de Musset réputé injouable sur la scène, et s'y illustre en travestie. L'héritage prend en charge le féminin du genre de l'actrice et le masculin du genre du rôle, tout deux érigés en « personnages ». L'actrice, privée des droits civiques en tant que femme, porte un regard éclairé sur les deux scènes de la représentation sans les confondre et émancipe le théâtre de son annexion patriarcale.

1. 1. 1. Le genre du rôle plutôt que celui de l'actrice

Parmi les mises en scène de *Lorenzaccio* postérieures à la création de Sarah Bernhardt, on peut mentionner celle de René Blum à Monte-Carlo en 1926 où Renée Falconetti s'illustre dans le rôle titre. Un an plus tard à la Comédie-Française, Marie-Thérèse Piérat¹⁷⁵⁴ crée le rôle dans la mise en scène d'Émile Fabre sans parvenir à recueillir tous les suffrages. On reproche à l'actrice d'être trop âgée pour le rôle – elle a quarante deux ans, dix ans de moins que Sarah Bernhardt quand elle crée *Lorenzaccio* – on la trouve surtout « trop simple et naturelle dans son jeu, manquant de lyrisme et de passion¹⁷⁵⁵ », qualificatifs qui ne manquent pas de renvoyer à l'interprétation de son illustre prédécesseuse. Marie-Thérèse Piérat, habituée à jouer les héroïnes modernes, celles de Paul Hervieu, Pierre Wolff, Henri Lavedan, Edmond Sée ou Henry Bataille, entre autres, fut saluée par la critique dans ses interprétations de

¹⁷⁵⁴ Marie-Thérèse Piérat (1883-1934), de son vrai nom Marie Panot, est une actrice française, issue d'une famille de comédiens. Elle devient en 1905 sociétaire de la Comédie-Française, où elle est entrée en 1902, à l'âge de 19 ans. Elle est la première femme metteuse en scène du Français en créant en 1919, *L'Indiscret* d'Edmond Sée, ou *La Dépositaire* du même auteur. Marie-Thérèse Piérat est aussi autrice, le journal *L'Illustration* publie certains de ses écrits, et elle a par ailleurs une activité de viticultrice dans le Gard.

¹⁷⁵⁵ Frédérique Plain, Dossier pédagogique de la Comédie-Française « *Lorenzaccio* », « Mettre en scène *Lorenzaccio*, l'exemple des trois mises en scène de la Comédie-Française », consulté le 12 octobre 2019. p. 8. <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/dossier-lorenzaccio.pdf>.

Phèdre ou de Junie pour sa grâce, son naturel autant que pour sa noblesse¹⁷⁵⁶. On comprend le choix de l'actrice si l'on lit, par exemple, ce que l'auteur Henry Kistemaekers écrit à sa mort :

Nous ne serons plus éblouis ou bouleversés par cette allégresse et ce tourment, par cet indicible alliage de candeur et d'élan cérébral, de révolte et d'effusion... nous n'entendrons plus la voix d'enchantement et de détresse¹⁷⁵⁷...

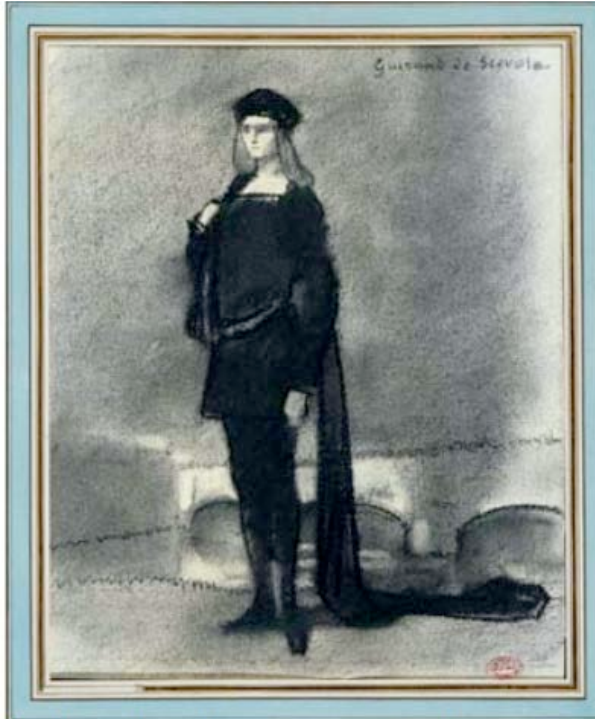


Figure 1. « Marie-Thérèse Piérat en Lorenzaccio », 1926, Guirand de Scévola, Collection de la Comédie Française ; photo de Patrick Lorette.

Alliance de féminin et de masculin qui ne manque pas de renvoyer aux cris et aux larmes de l'actrice de la Belle Époque, et qui sert la critique : le rôle « devrait être tenu par un homme. Seul un homme peut sembler efféminé ; une femme n'est que féminine¹⁷⁵⁸ ». Manquait-il à Marie-Thérèse Piérat l'autorité masculine de la direction de troupe et de théâtre de Sarah Bernhardt ? La pièce, jouée dans son entier, conformément à la publication du manuscrit d'Alfred de Musset en 1824, n'entrave pas le caractère essentiellement genré de la réception. « Il est vrai que le rôle est écrasant et qu'il est presque impossible pour une femme de le jouer sans

défaillance¹⁷⁵⁹ », lit-on dans *La Lanterne*. Pour une pièce éponyme, la pièce, c'est le rôle, c'est l'actrice et l'actrice aurait ici due être un homme. La marque de Sarah Bernhardt sur *Lorenzaccio* est égale au genre du rôle, non à celui qu'elle revendique civilement.

Marie-Thérèse Piérat se démarque de l'interprétation de Sarah Bernhardt en proposant un geste sobre, en accord avec l'esthétique du metteur en scène épris de naturalisme. Émile Fabre, grand admirateur d'Antoine, « respecte le mouvement de la pièce et fait, pour la première fois au Théâtre-Français, jouer certaines scènes à l'avant-scène devant le rideau, procédé imaginé

¹⁷⁵⁶ Blanche Messis, *Le Monde Illustré*, 9 juin 1934, p. 464-465 ; Gabriel Boissy, *Comoedia*, 30 mai 1934.

¹⁷⁵⁷ Cité par Blanche Messis, *Le Monde Illustré*, 9 juin 1934, p. 465.

¹⁷⁵⁸ Nozière, *L'Avenir*, 5 décembre 1927 ; cité par Frédérique Plain, dossier cité.

¹⁷⁵⁹ Marthe Mالدیدیر, *La Lanterne*, 5 juin 1927, p. 3.

par Antoine dès 1904¹⁷⁶⁰ ». Fabre emprunte également à Antoine un procédé scénographique d'alternance de décors et de rideaux¹⁷⁶¹. Mais Frédérique Plain précise que Fabre

n'est pas un metteur en scène au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il est d'ailleurs significatif qu'il emprunte à Antoine un procédé décoratif novateur en 1904 quand ce dernier l'utilisait pour *Le Roi Lear*, mais devenu classique en 1927. Sa mise en scène, qui fait le choix du réalisme descriptif, se contente d'illustrer, en quelque sorte, le drame de Musset, sans le mettre réellement en jeu. L'esthétique du tableau réduit *Lorenzaccio* à un grand spectacle de pittoresque florentin¹⁷⁶².

Le commentaire est clair : si l'actrice ne retient pas les suffrages, c'est dans la mesure où la mise en scène n'est pas parvenue à tendre suffisamment la pièce, de manière à donner à Marie-Thérèse Piérat le souffle et l'élan nécessaires à son jeu. Si le souvenir de la Divine plane, c'est parce que la mise en scène ne tient pas de propos – « se contente d'illustrer, en quelque sorte, le drame de Musset, sans le mettre réellement en jeu » –, échouant à donner à ses interprètes des lignes d'interprétation. Mais l'on voit bien à travers cet exemple combien le rôle titre influe sur la réception de la pièce. Émile Fabre crut bien faire en confiant le rôle à une actrice, tout en estimant que

sans doute un homme serait mieux mais avec un homme, tout le côté équivoque du personnage, que je me suis efforcé de mettre en lumière, serait impossible parce que répugnant. C'est ainsi que les baisers sur la bouche qu'Alexandre donne à *Lorenzaccio* [sic] gêneraient le public¹⁷⁶³.

De la critique qui se sert des présupposés de genre pour juger la performance de l'actrice, au metteur en scène soumis aux bienséances, qui choisit une actrice par défaut, laquelle doit s'inscrire tant bien que mal dans un projet bancal, on voit comment le masculin vient à l'emporter sur le féminin.

1. 1. 2. Transmission du féminin du geste

Si l'interprétation de Sarah Bernhardt pose un précédent, à qui profite-t-il ? Selon Frédérique Plain, les metteurs en scène restent longtemps soumis à l'autorité posthume de la grande actrice.

L'autrice postule en effet que la marque de Sarah Bernhardt sur le rôle entrave l'imagination des metteurs en scène. Il faut à son avis attendre non pas un autre génie du théâtre mais deux, et leur rencontre artistique, pour libérer le rôle du souvenir de la Divine :

¹⁷⁶⁰ Bibliothèque Nationale de France, « La Comédie-Française : 1680-1980. Exposition, Paris, 23 avril-27 juillet 1980 », préface de Georges Le Rider et Jacques Toja.

¹⁷⁶¹ *Ibid.*

¹⁷⁶² *Ibid.*

¹⁷⁶³ *Ibid.*

Malgré quelques tentatives d'interprètes masculins dans les années trente et quarante, il faut attendre le TNP et Gérard Philipe en 1952 au Festival d'Avignon, pour que Lorenzo trouve enfin un interprète masculin avec une aura suffisamment grande pour influencer aussi durablement que Sarah Bernhardt le destin de la pièce¹⁷⁶⁴.

L'actrice a marqué sexuellement et esthétiquement le rôle de son autorité et invite aussi bien à l'émulation. Puisque Sarah Bernhardt tenait tous les fils de la création, du jeu à la mise en scène en passant par la réécriture, construisant là une continuité organique pour son interprétation, il fallait attendre l'alliance féconde entre la signature d'un metteur en scène comme Jean Vilar et un acteur d'exception comme Gérard Philipe pour renouveler la lecture du rôle, pour que l'un imagine l'autre en scène, et que l'autre évolue avec grâce dans l'imaginaire agencé par le premier. S'émanciper de l'histoire de l'interprétation d'un rôle est ici affaire d'affinités électives entre un metteur en scène et un acteur, afin de créer une « œuvre commune », selon le mot d'Anne Ubersfeld¹⁷⁶⁵. Ainsi peut-on lire la radicalité du geste de Vilar, d'un style épuré, vidant la scène, confiant aux interprètes et aux costumes la charge de l'illusion dramatique. Faire place nette pour le héros, on retrouve là le geste de Sarah Bernhardt. Croisement ici des attributs de genre : la vivacité des couleurs du costume de Lorenzo – invisible sur l'image (figure 2), mais réelle ! – est nouvelle, jusqu'alors Sarah Bernhardt avait imposé le noir¹⁷⁶⁶.

Seule une alliance artistique très forte entre un metteur en scène et un acteur pouvait configurer le rôle à nouveaux frais. Gérard Philipe est lui aussi une star à l'« aura¹⁷⁶⁷ » indubitable. Anne Ubersfeld parle du « secret personnel de l'interprétation de Philippe [sic]¹⁷⁶⁸ », faisant écho aux commentaires ayant trait à l'interprétation de Sarah Bernhardt, qui enthousiasme « la salle entière par la soudaineté de son inspiration géniale¹⁷⁶⁹ » ou mentionnant sa « force d'intuition qui tient du miracle¹⁷⁷⁰ ». L'autrice rappelle en outre que le drame romantique s'écrit autour du héros, ce qui éclaire la façon dont le personnage de Lorenzo est systématiquement mis au centre des représentations et occupe la critique. En contrepartie, si le drame romantique « sign[e] la naissance de l'individu moderne¹⁷⁷¹ », monter

¹⁷⁶⁴ *Ibid.*

¹⁷⁶⁵ « [L]e *Lorenzaccio* de 1952 est l'œuvre commune de Vilar et de Philippe [sic] ». (Anne Ubersfeld, « Vilar et le théâtre », in *Romantisme*, 1998, n° 102, « Sur les scènes du XXème siècle », p. 17-25. Consulté le 1^{er} mars 2019. DOI <https://doi.org/10.3406/roman.1998.3340>. www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1998_num_28_102_3340.)

¹⁷⁶⁶ D'autres mises en scène qui succèdent à celles-ci renouent de manière anachronique avec le réalisme historique, comme celle de Franco Zeffirelli à la Comédie-Française en 1976. (Cf. Frédérique Plain, dossier cité.)

¹⁷⁶⁷ Terme employé par Anne Ubersfeld, art. cité.

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*

¹⁷⁶⁹ *Gil Blas*, 4 décembre 1896.

¹⁷⁷⁰ *Gil Blas*, 22 mai 1912. Nous soulignons.

¹⁷⁷¹ Anne Ubersfeld, art. cité.

Lorenzaccio en laissant le héros au centre, c'est manifester que le drame fait résonner l'époque contemporaine (1952 donc) de manière aiguë, « cette “ idéologie ” de l'individu propre au XIX^e siècle, mais dont le nôtre n'est pas guéri », tout en souscrivant au « plaisir du spectateur qui se réjouit de la vedette¹⁷⁷² ».



Figure 2. « Gérard Philipe dans *Lorenzaccio* » mis en scène par Jean Vilar, 1952, Festival d'Avignon, photographie d'Agnès Varda.

1. 1. 3. Nécessités du théâtre

L'ambition, vectrice d'émulation, est ici celle d'une certaine conception de l'art et du théâtre dans la société. Sarah Bernhardt avait à se défendre contre une double indigence, attachée au théâtre comme « lieu de perte¹⁷⁷³ » et à son métier d'actrice associé à la prostitution au moment même où une actrice, Marguerite Durand¹⁷⁷⁴, d'abord actrice à la Comédie-Française où elle entre en 1881, fonde le journal féministe *La Fronde*. L'actrice

¹⁷⁷² *Ibid.*

¹⁷⁷³ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁷⁷⁴ Marguerite Durand (1864-1936), d'abord actrice, fondatrice du journal *La Fronde*, elle collabore au *Figaro* à partir de 1896 et participe en tant que journaliste au Congrès féministe international de 1896. Elle ne cessera dès lors de défendre les droits des femmes, notamment dans le domaine du travail. Via son activité de journaliste elle rassemble un important fond d'archive et convainc la ville de Paris de fonder une bibliothèque qui porte son nom en 1931.

prend conscience de la place qu'elle occupe dans la société et de la puissance symbolique qu'elle incarne. Si, contrairement à Marguerite Durand, elle ne change pas de scène, l'actrice de la Belle Époque inscrit son geste dans un contexte socio-politique plus large, établissant un lien entre caractéristiques de genre féminin qui excluent les femmes de la cité, et la condamnation du théâtre par les moralistes.

Le désir de l'actrice est de s'illustrer à l'égal des hommes dans les Beaux-Arts, dont le théâtre ne fait pas partie d'évidence, sans doute pour la raison de son puissant lien avec la représentation politique – il n'est jamais question « que » d'art au théâtre qui met en scène le monde dans lequel il s'inscrit et le rejoue dans ses processus de création. En outre, non seulement le théâtre est le meilleur lieu pour reconduire les présupposés concernant les femmes, comme nous avons pu le voir, mais aussi il partage avec les femmes une double « impureté », politique et artistique – cela n'est pas le lieu de la politique mais y renvoie, cela n'est pas le lieu de l'art mais cela l'est d'évidence aussi. Ainsi en déliant le théâtre de son infériorité – ce lieu de la matière et du plaisir –, Sarah Bernhardt porte-t-elle une parole « féministe », puisque les femmes et le théâtre ont en partage cette corruption des sens. La place qu'elle confère au théâtre dans la société est « simple » : il s'agit de l'émanciper de sa condamnation morale.

Je voudrais simplement montrer que l'influence du théâtre est loin d'être nuisible. Il me semble au contraire que cet art, particulièrement vivant, poétique et évocateur, est non seulement un plaisir délicat et joyeux, mais un enseignement vivace et concluant¹⁷⁷⁵.

L'actrice, loin de « jeter le bébé avec l'eau du bain », reprend à son compte l'idée de la jouissance, mais « dépoluée », pour ainsi dire, des jugements de valeur. Certes il y a bien du plaisir au spectacle, mais il est « délicat et joyeux », et l'on y trouve en outre « un enseignement » particulier : « vivace », vitalisant, « et concluant », qui a des effets concrets. La prise de parole de l'actrice est ici, il faut le souligner, particulièrement sobre et précise. Elle n'est pas apologétique et loin de faire discours elle énonce sans l'affirmer, comme une suggestion née de son expérience, que le théâtre a une fonction quant à la vie, de l'ordre du plaisir et de l'enseignement. Elle poursuit : « Sans l'art, que serait la vie ? [...] Que serait celle-ci – manger, boire, dormir¹⁷⁷⁶ ? » L'actrice distingue bien les lieux de l'art et de la vie, les premiers servant à augmenter la première, à lui donner un sens : l'art émancipe l'être humain de la sujétion aux besoins, c'est ce qui lui permet de sortir de la bestialité entendue ici dans le sens qu'elle prenait au XIX^e siècle et dont l'actrice est fille, liée à l'avidité, la

¹⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 177.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*

grossièreté, voire à la luxure¹⁷⁷⁷. Le théâtre a une fonction politique et sociale en tant qu'art et art vivant : propre à rendre l'humain, les femmes et les hommes, humains.

À rebours de ce dont se réclamaient Jean Vilar et Gérard Philipe on peut pourtant tirer un fil de la conception du théâtre de Sarah Bernhardt telle qu'elle la pose ici, et celle que défend Jean Vilar, quelque vingt années plus tard. Ce dernier donne à lire ainsi le cœur de son projet de Théâtre Populaire :

Dieu merci, il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. C'est à eux d'abord que s'adresse le Théâtre national populaire. Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité¹⁷⁷⁸.

Comme Sarah Bernhardt, Vilar pose une nécessité du théâtre physique du théâtre. Lorsque l'actrice de la Belle Époque parle de « plaisir délicat et joyeux », le repeneur du Théâtre Populaire rapproche l'art théâtral d'une nécessité vitale... qu'il pose comme identitaire, reprenant ici les formes du discours politique. La fonction nourricière de l'art à laquelle chacun-e peut souscrire est politique dans son énonciation. L'art, le pain et le vin, l'électricité, le gaz sont une seule et même chose que la république doit prendre en charge. Jean Vilar situe le théâtre sur la scène politique que la politique culturelle en train d'être mise en place par Jeanne Laurent¹⁷⁷⁹ notamment, doit prendre en charge.

Cette différence d'énonciation entre les deux artistes – l'une parle d' « enseignement », l'autre de « service public » – est-elle seulement une différence de posture ? Vilar, en revendiquant que son art soit pris en charge par l'État se place dans une situation de dépendance, s'identifie à l'auteur de la pièce, et reproduit en fait la triangulation propre au patriarcat selon Donna Haraway, à savoir le paradigme d'une totalité organiciste, ici fondée sur l'alliance électorale entre deux hommes – Vilar et Philipe – et un troisième en la personne de l'auteur. Cet agencement, strictement masculin, où l'auteur de l'œuvre se place au centre des scènes de l'art et de la politique confondues¹⁷⁸⁰, n'est pas sans rapport avec la conception aristotélicienne de la représentation qui fait du texte son cœur¹⁷⁸¹. *Poétique*, rédigé peu après l'établissement de la démocratie athénienne, modélise une vision du monde où les scènes de l'art et de la politique sont subsumées par une conception figée de l'identité collective,

¹⁷⁷⁷ « Bestialité », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

¹⁷⁷⁸ Jean Vilar, « Le TNP service public », [1953] in *Le Théâtre, service public, op. cit.*, p. 173.

¹⁷⁷⁹ Jeanne Laurent (1902-1989) est haute fonctionnaire, écrivaine et résistante française. Nous lui devons la mise en place d'une vaste politique de décentralisation théâtrale et la création des Centres Dramatiques Nationaux. Elle participe aussi à la création du festival d'Avignon en 1947.

¹⁷⁸⁰ « L'auteur doit nécessairement être imaginé comme un esprit en relation avec le corps qui l'exécute. » (Donna Haraway, « Le patriarcat de Teddy Bear », *op. cit.*, p. 171.)

¹⁷⁸¹ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental, op. cit.*

invisibilisant une large majorité de la population (femmes, enfants, esclaves, étrangères et étrangers). Il s'agit moins de « représenter » une population qu'une idéologie, quand bien même elle serait celle d'une nécessité – le théâtre est « aussi nécessaire que le manger¹⁷⁸² ».

Par sa position de mineure politique, Sarah Bernhardt distingue les deux scènes de la représentation, et cela se retrouve dans une énonciation qui n'est pas revendicative ni prédictive. Cette distinction n'est pas synonyme de désertion de la scène politique ; bien au contraire. Elle lui permet de s'y engager très concrètement et de manifester à de nombreuses reprises sa « fibre » patriotique – elle qui, dès la guerre de 1870 contre la Prusse, transforma le théâtre de l'Odéon en infirmerie, puis lors de la guerre de 1914-1918, se rendit sur le front, une jambe en moins, afin d'interpréter pour les poilus des extraits de ses chefs-d'œuvre.

Ces deux prises de positions manifestent deux manières de concevoir son art par rapport à la vie et au monde qui l'entoure. L'actrice de la Belle Époque parle de son art sans implicitement s'adresser à un gouvernement qui devrait le soutenir. Elle montre la valeur singulière de l'art dont les vertus d'autorité intrinsèques portent vers ce qui fait la singularité de la vie humaine – délicatesse des plaisirs et enseignements concrets. Jean Vilar, à sa différence, compare la vie élémentaire – le pain, le vin – à l'art : la métaphore vaut pour réalité et permet à l'artiste de fonder en nécessité vitale le théâtre, lequel relève dès lors de la responsabilité républicaine qui doit pourvoir à la vie de ses concitoyens à un moment où l'Europe et la France en particulier doivent faire face aux conséquences de la guerre 1939-1945. Or certes la culture est nécessaire à la vie, mais, à tirer la métaphore jusqu'au bout, on voit bien qu'il s'agit pour Vilar de se positionner comme le Christ, à donner son corps au public, mâtiné à cette époque de conception marxiste – l'ouvrier du gaz : l'artiste met en scène son propre désir d'illustration. Ainsi, revendiquer une place sur la scène politique c'est non seulement risquer (chercher ?) l'insatisfaction perpétuelle, c'est aussi vouloir que son geste soit reconnu par une (autre) autorité, et faire dépendre la souveraineté du geste artistique de la reconnaissance politique et institutionnelle. Arguer d'une « éducation populaire », c'est faire valoir une idée de la fonction publique à laquelle on prend le risque de se soumettre.

La marginalité politique dans laquelle est tenue l'actrice de la Belle Époque la conduit à porter un discours original sur la fonction de l'art du théâtre dans la société. Exclue de la scène politique, elle pense cette dernière à côté et non alignée sur la scène de l'art. Pour le dire autrement, les deux scènes sont plus ou moins hétérogènes l'une à l'autre, et à chacune

¹⁷⁸² Jean Vilar, « Le théâtre et la soupe » [1952], *ibid.*, p. 159.

correspond son type d'action. La scène de l'art n'est pas la scène de la revendication politique pour Sarah Bernhardt. Peut-on pour autant parler d'« héritage » de la star au théâtre ? Posé en précédent insurmontable, son héritage est en fait refoulé pour transmettre de manière artificielle et souscrire aux convenances le genre masculin du rôle. Il est dépassé au prix d'une alliance féconde entre deux artistes.

Tandis que la scène politique entend représenter les femmes – qui n'ont les droits civique ni politique à la Belle Époque – et revendique un droit de regard sur la création dramatique avec la « lente disparition de la censure¹⁷⁸³ », les féministes de la première vague¹⁷⁸⁴ font entendre de plus en plus clairement leurs revendications notamment suffragistes, défendant – et c'est une nouveauté de la fin du siècle portée notamment par Hubertine Auclert¹⁷⁸⁵ – le fait que le droit de vote est un prérequis à l'émancipation féminine¹⁷⁸⁶. La scène politique s'affirme ainsi aussi progressivement comme lieu d'illustration et de singularisation pour les femmes, à un moment où les membres du Conseil National des femmes françaises¹⁷⁸⁷ développent un symbolisme « à mille lieues des femmes-fleurs de la Belle Époque¹⁷⁸⁸ ». Isadora Duncan fait le pont entre l'austérité républicaine de ces femmes qui ont besoin de faire reconnaître leur sérieux par les hommes et les couleurs et la flexibilité de l'art, « plus

¹⁷⁸³ Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 128-141.

¹⁷⁸⁴ « La Belle Époque est réputée être “l'âge d'or” du féminisme, devenu “question de société”, notamment dans les médias. » (Christine Bard, Valérie Neveu, « Visages du suffragisme français », *Musea, musée virtuel sur l'histoire des femmes et du genre*, consulté le 16 février 2020. <http://musea.univ-angers.fr/exhibits/show/visages-du-suffragisme-fran/la-belle-epoque-du-suffragisme>.)

¹⁷⁸⁵ Hubertine Auclert (1848-1914), journaliste, écrivaine, et militante féministe française. Elle est l'une des premières féministes à revendiquer le suffrage pour les femmes en France et dédie sa vie à cette cause.

¹⁷⁸⁶ « Elle estime que “le droit politique est pour la femme la clé de voûte qui lui donnera tous les autres droits”, priorité qui la sépare des pionniers du féminisme français, Léon Richer et Maria Deraismes [qui fondent en 1882 la Ligue française du droit des femmes (Victor Hugo est président d'honneur)]. Elle démissionne du Congrès international des droits des femmes de 1878, parce que la question suffragiste n'y est pas prise en compte. Isolée jusqu'au début du XXe siècle, Hubertine Auclert peine à convaincre les autres féministes. Le suffragisme est encore une opinion très radicale, qui va de pair, pour elle, avec une violente contestation du Code civil : “La femme, étant égale de l'homme, ne lui doit pas obéissance”. » (Christine Bard, Valérie Neveu, « Visages du suffragisme français », *ibid.*) Ce que nombre de féministes envisageaient à l'inverse – l'éducation devant précéder le droit de vote (voir Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme* [2002], Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2015, p. 54-55.

¹⁷⁸⁷ Le Conseil National des femmes françaises est fondé en 1901 afin de rassembler la plupart des groupes féministes; il crée une section « suffrage » en 1906. « La France est désormais en mesure de participer au mouvement international : le CNFF rejoint le CIF (Conseil international des femmes) et l'UFSF rejoint l' AISF (Association internationale pour le suffrage des femmes). La vieille Ligue française du Droit des Femmes porte également la cause du suffrage avec, à sa tête, Maria Vérone. » (Christine Bard, Valérie Neveu, « Visages du suffragisme français », *Musea, musée virtuel sur l'histoire des femmes et du genre*, consulté le 16 février 2020. <http://musea.univ-angers.fr/exhibits/show/visages-du-suffragisme-fran/la-belle-epoque-du-suffragisme>)

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*

soucieuse de développer une conception personnelle de la danse et de la pédagogie, que d'asseoir sa carrière dans l'histoire de la danse¹⁷⁸⁹ ».

1. 2. Émanciper ses émules

L'autorité dont est pourvue « la femme » est double, soumise aux représentations de la mère et de la muse. Consciente de cela et attentive à la transmission d'un geste qu'elle a toujours pour sa part refusé d'enregistrer, Isadora Duncan incarne ces figures à divers titres, et là encore en fonction des genres mais aussi de son public. Mère pour les émules, muses pour les artistes hommes, en charge de la postérité de son geste. Isadora Duncan exploite les représentations du féminin pour « faciliter », ou « cadrer » l'émancipation. Performatif, ce féminin crée une « autre autorité » située et permet d'observer quelles en sont les efficacités émancipatrices.

1. 2. 1. Fonder des écoles

L'engagement féministe d'Isadora Duncan n'est pas qu'un prêche. Il s'incarne très concrètement dans la mise en place d'écoles de danse pour les jeunes filles, gratuites et ouvertes à toutes. Émancipatrice socialement et artistiquement, cette structure « familiale » fonctionne comme un lieu où l'actrice couve ses pupilles et leur transmet son geste en suivant les étapes qui l'ont conduite elle-même au sien.

Dès qu'elle a suffisamment d'argent, la danseuse se préoccupe d'ouvrir des écoles à Paris (Meudon), Berlin (Grünwald) et Moscou. Cette dimension pédagogique lui tient à cœur et fait entièrement partie de son projet et de sa conception de la danse, mais cela la soumet, très concrètement, à la nécessité de maintenir un rythme très soutenu de tournées pour gagner de l'argent et faire vivre ces écoles¹⁷⁹⁰. Dès lors c'est sa sœur, Elisabeth, qui s'occupe de l'enseignement et de la gestion des écoles. La transmission du geste de la danseuse inclut sa famille, avec laquelle elle est venue vivre en Europe et qu'elle a contribué aussi à nourrir. À la mort brutale de ses deux enfants, Isadora Duncan adopte six élèves qui la suivent dans ses tournées depuis l'école de Grünwald en 1904 jusqu'au voyage en Grèce en 1920 – ce sont les « Isadorables », nommées ainsi par le critique Fernand Divoire lors d'une représentation au Théâtre du Châtelet à Paris en 1909. Ce sont elles qui forment la première génération de successeuses de la danseuse.

¹⁷⁸⁹ Sylvia Faure, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 81.

¹⁷⁹⁰ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., et Gordon Craig et Isadora Duncan, *Your Isadora*, op. cit., p. 75.

L'ambition d'Isadora Duncan est double, il s'agit de former les jeunes filles à une « forme » féminine libre, qu'elle identifie sur les sculptures grecques anciennes, telle que cette forme est productrice d'un mouvement lui-même désentravé des codes académiques. Le geste émancipateur de l'actrice vient aussi bien de l'extérieur – de la « forme » observable – que de l'intérieur – de ce qui est ressenti. Deux mouvements ; le premier est mimétique et empathique, le second est autonome et intrinsèque à l'individu.

Il y a plusieurs années que, pour la première fois, me vient l'idée qu'il serait possible d'élever des jeunes filles dans une atmosphère de beauté telle qu'en mettant toujours sous leurs yeux la forme idéale, ces jeunes filles croîtraient dans leur corps, comme des personnification de cette forme : et aussi, par l'émulation continue de cette forme et par une pratique perpétuelle de beaux mouvements, qu'elles deviendraient des êtres parfaits et de formes et de mouvements. C'est cette idée qui, depuis plusieurs années, m'apparut comme le type de l'école idéale de la Danse¹⁷⁹¹.

On voit là que l'actrice s'adresse au non-conscient des enfants auxquelles elle souhaite apprendre la danse. Il s'agit d'éveiller l'imaginaire, d'orienter le désir de danser par des représentations de la beauté et donner envie d'« être comme », rejoignant ici le principe mimétique du geste artistique¹⁷⁹². À ce titre, Isadora Duncan emplit ses écoles de « différentes représentations idéales de la forme féminine¹⁷⁹³ » et d'enfants dansant, des vases grecs aux peintures de Donatello ou Gainsborough. L'ambition est de lier l'art et la vie, la représentation plastique et la réalisation scénique. « [L]es enfants réels de l'école, se mouvant et dansant au milieu de ces formes, doivent leur ressembler, doivent refléter inconsciemment dans leurs mouvements et leurs figures un peu de cette joie et de cette grâce enfantines¹⁷⁹⁴ ».

Il y a un danger évident à l'absorption mimétique, que l'actrice contrecarre par la prise en charge de l'« intime vouloir » des enfants et de leur apprendre « à observer la qualité particulière de chaque mouvement ».

Et, ainsi, avec le temps, je pense que quelques-unes [des jeunes danseuses de ses écoles] en arriveront à composer leurs propres danses. Mais, même lorsqu'elles danseront toutes ensemble, chaque partie, dépendante de la totalité et d'une inspiration commune, gardera son individualité créatrice¹⁷⁹⁵.

L'articulation entre l'individuel et le collectif est pensée au sein d'une forme que les Isadorables, Anna, Maria, Irma, Lisa et Theresa Duncan vont transmettre, sans renoncer à s'illustrer comme danseuses solistes. Lisa Duncan s'établit en France et se produit sur les scènes jusqu'en 1939 tout en ayant une école « Duncan » à sa charge. Anna, Maria et Theresa,

¹⁷⁹¹ Isadora Duncan, « L'école de danse », *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁹² Nous renvoyons au chapitre 4 et à la *Poétique* d'Aristote selon qui la *mimesis* est la première faculté humaine.

¹⁷⁹³ Isadora Duncan, « L'école de danse », *ibid.*

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷⁹⁵ Isadora Duncan, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 57.

établies à New York, créent également leurs propres danses dès 1920 – c'est-à-dire avant le décès d'Isadora Duncan, partie vivre en URSS puis en France – et continuent à transmettre la danse de leur professeure. L'actrice n'en prend pas ombrage. Irma Duncan enseigne quant à elle durant dix ans à l'école de Moscou. Parmi elles, Anna et Irma Duncan transmettent particulièrement le répertoire et la technique d'Isadora Duncan à New York à partir de 1930.

Les danseuses « Duncan » continuent de transmettre la danse de leur maître – au sens neutre – tout en continuant à développer des formes qui leur sont propres. Le dialogue est possible entre l'héritage et la création individuelle. Il y a bien là quelque chose qui joue du côté de l'émancipation particulière au champ de la pratique artistique dans la pensée duncanienne. Une émancipation « féminine », qui, loin de « tuer la mère », continue de transmettre sa novation depuis laquelle se déploie un geste particulier. L'émancipation se fait « de l'intérieur » du geste transmis, en douceur, elle implique le temps long. Ce geste intérieur est aussi celui qu'elle cherche à éveiller chez les artistes qu'elle autorise à représenter son propre geste.

1. 2. 2. Un rêve de translucidité

La danseuse en refusant d'être filmée, cherche à construire un mythe qui échappe à la représentation. Le geste de l'actrice vis à vis de la postérité vise essentiellement à se soustraire de la représentation imagée en tant que forme fixe, potentiellement définitive. En cela il est émancipateur : non seulement il met le regard à l'épreuve, mais constitue, pour l'avenir, un corpus de traces que la subjectivité de l'interprète désirant s'en inspirer doit compléter.

Il n'existe qu'un très court film, capté à la volée et dans lequel on voit bien l'actrice regarder la caméra, manière de nous dire de faire attention, c'est la seule fois que nous la verrons¹⁷⁹⁶. Isadora Duncan considérait que le médium photographique, au début des années 1900, transmettait une image trop saccadée pour rendre la fluidité de son geste. Ainsi s'est-elle adressée à des artistes qu'elle aimait pour « croquer » son geste, saisir son essence. Ainsi Auguste Rodin, Antoine Bourdelle qui s'est inspiré d'elle pour composer la façade du théâtre des Champs-Élysées¹⁷⁹⁷, les dessinateurs et peintres Jules Grandjouan, José Clará, André Dunoyer de Segonzac, Eugène Carrière. Audace payée de retour puisqu'il s'agit là en effet de grands artistes, reconnus comme tels dans l'histoire de l'art, à divers degrés. Certes la

¹⁷⁹⁶ Il est possible de consulter une version sur la chaîne vidéo <youtube>, à la cinquantième seconde : <https://www.youtube.com/watch?v=MEb6KIPrvRQ>.

¹⁷⁹⁷ Voir croquis plus bas.

photographie s'illustre comme l'art propre à saisir l'essence du geste et la possibilité de le découper en autant de séquences, mais la peinture ou le croquis tente en une image de saisir l'une le mouvement dans son essence, l'autre un geste. Elle invite ce faisant l'artiste à travailler avec une limite de son médium : inscrire le mouvement, ce qui est aussi un enjeu de la modernité, nous l'avons vu¹⁷⁹⁸.



Figure 3. « *Portrait d'Isadora Duncan, Eugène Carrière* », entre 1849-1906 (non daté), huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre.

Loin de figurer une Isadora Duncan dansante, le portrait de Carrière la représente assise, poseuse à l'instar du portrait classique féminin, dans une grande robe qui floute les jambes tout en situant dans le bas du corps une énergie portée par la clarté des coloris. Rien n'est arrêté dans ce tableau, subvertissant absolument les codes de la « pose » classique. Le fond est abstrait, on imagine vaguement la jeune femme, une saison printanière. Le chapeau paraît en équilibre instable sur la tête tandis que le corps tout entier se meut comme masse apposée, en dialogue avec une autre qui constitue le fond. Ce dernier, bicolore, peint à la brosse, mime une fluidité serpentine et semble accompagner le mouvement de la danseuse. Son buste subit une torsion par le mouvement du bras droit qui, tout en supportant le gauche posé sous le menton, semble tirer le corps vers l'extérieur. Le centre du portrait est une fente qui sépare le ventre de la danseuse, étonnamment saillant (on devine le nombril) et souple, comme un gros pli, et les jambes qui composent la partie inférieure, toute en lumière. La jambe gauche,

¹⁷⁹⁸ Chapitre 4.

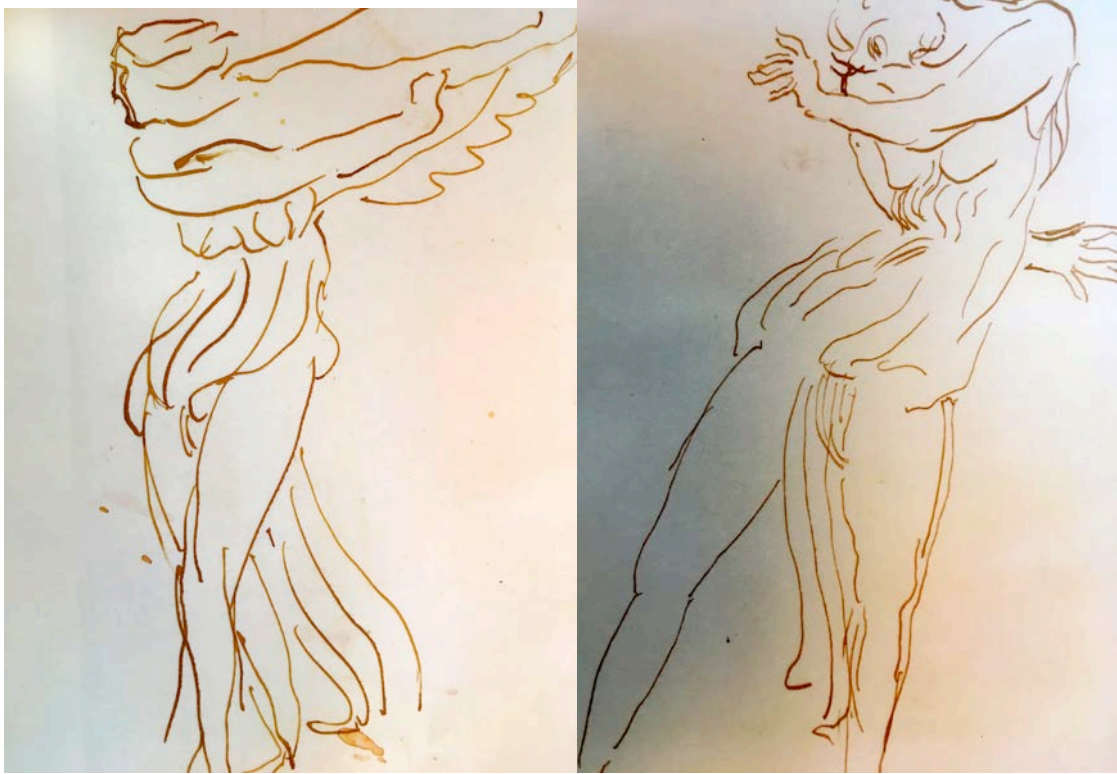
particulièrement illuminée – l'on dirait un bras de fauteuil, ou la pointe agrandie et avançante d'une verge – suggère une forme de complétude, dans le tableau, entre le féminin en masse lente et mouvement, et le masculin du jaillissement de la lumière, complétude que l'on retrouve dans les tonalités brunes sombres et claires blanches. Carrière traduit sur la toile quelque chose de l'essence de l'art de l'actrice pour laquelle tout est mouvement et tout mouvement est masse fluide, et l'illustre sans la trahir, sans pour autant s'effacer en tant qu'artiste : on voit bien sa « pâte ».

Antoine Bourdelle quant à lui, par les traits sûrs et pleins qui caractérisent son style, égrène différentes figures de la danse duncanienne. Il prépare un volume. Intensité chorégraphique, pleine maîtrise d'un corps puissant, terrien et évocateur, aux frontières du néoclassicisme¹⁷⁹⁹ et de l'expressionnisme¹⁸⁰⁰ (à droite notamment, dans la torsion du corps), emplissent les croquis du sculpteur. Bourdelle diffracte et décompose le vocabulaire formel de l'actrice en vue de composer la frise du théâtre des Champs-Élysées, nous donnant accès, non pas à une image synthétique de l'art de Duncan tel Carrière, mais à autant de facettes du geste de l'actrice¹⁸⁰¹.

¹⁷⁹⁹ « Bourdelle structure son programme sculpté en réinterprétant la leçon antique – une frise et cinq métopes – et contribue à faire de ce théâtre un véritable Parthénon moderne, doté d'un atrium, d'un entablement et d'une série d'éléments respectueux de l'ordonnement antique. » (Colin Lemoine, « Le ballet, la bacchanale. La danse dans l'œuvre d'Antoine Bourdelle », in *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, op. cit., p. 108.)

¹⁸⁰⁰ « Bourdelle retient de la chorégraphie non pas tant les ondulations du corps ou les ondolements de la tunique que les gestes heurtés. [...] les dessins de Bourdelle nous montrent une Isadora *expressive*, souvent *expressionniste*. » (*Ibid.* L'auteur souligne.)

¹⁸⁰¹ « Toutes mes muses, au théâtre, sont des gestes saisis durant l'envol d'Isadora. [...] c'est toujours elle Isadora qui s'entrechoque dans ma frise avec Isadora, dans la fureur de l'hymne ou dans l'abandon de l'offrande. » (Antoine Bourdelle, « 13 avril. Méditation pendant le travail parmi les marbres en chantier et le mortier tout frais des fresques. Souvenir d'Isadora Duncan. Mort de ses enfants », dans Antoine Bourdelle, *Cours et Leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, t. II/Leçons (1909-1922), Paris, Paris Musée, des Cendres, 2007 ; cité par Colin Lemoine, « Le ballet, la bacchanale », *ibid.*)



Figures 4 et 5. « Isadora Duncan, dessin d'Antoine Bourdelle », encre sur papier, Musée Bourdelle, Paris (photo Roger-Viollet).

À gauche, comme une variation sur « La Victoire de Samothrace¹⁸⁰² », à droite, une évocation de son incroyable « Mort du Centaure¹⁸⁰³ » qui figure dans l'atrium du théâtre des Champs-Élysées. L'actrice fait le lien entre les époques et les imaginaires, et permet au sculpteur de développer son style,

abandonnant sa manière cursive pour déployer des figures monumentales. La variété des attitudes et la pureté des courbes dessinent un réseau linéaire singulier. La danse s'apparente désormais à une calligraphie faite de pleins et de déliés, de lignes fluides et d'arabesques vocaliques. Tout y est dynamique et puissant. Tout y est *lisible*, jusqu'à cette neuvième muse dont la disposition sur l'extrême gauche du panneau central tente d'amorcer littéralement un « sens de lecture »¹⁸⁰⁴.

Le geste du sculpteur « tend » celui de l'actrice à la postérité, ainsi la danseuse et chercheuse Laetitia Doat peut-elle lire dans un dessin de Bourdelle la manière dont il

a su transcrire la sensation de poids proposée par Duncan [...] on voit le pli du tissu s'engouffrer dans le bas ventre et glisser entre les deux jambes. On voit la chair de la cuisse mais cela n'est pas seulement le volume de la cuisse c'est cette question du poids¹⁸⁰⁵.

¹⁸⁰² Monument votif, « La Victoire de Samothrace », vers 200-185 av. J.-C, marbre, Paris, Musée du Louvre.

¹⁸⁰³ Antoine Bourdelle, « La mort du Centaure », 1914, plâtre, Paris, Musée Bourdelle.

¹⁸⁰⁴ Colin Lemoine, « Le ballet, la bacchanale », art. cité, p. 108.

¹⁸⁰⁵ Laetitia Doat, « Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie », émission citée.

La question du volume comme masse transgresse les frontières entre extérieur et intérieur et entre les genres. Les deux artistes s'inspirent mutuellement du point de vue du faire. Poids, épaisseur, densité du trait, pli du tissu soulignant l'entre-jambe, chair et volume de la cuisse ensemble, les caractéristiques propres aux représentations de genre sont là progressivement effacées pour laisser apparaître conjointement le geste de l'actrice et celui du sculpteur. L'une aiguisant le regard de l'autre, lui suggérant un modèle émancipé, l'autre permettant à l'une de demeurer dans l'histoire de l'art en lien avec un imaginaire sculptural faisant le lien entre le passé – la Victoire de Samothrace – et l'avenir de la sculpture en train de s'élaborer – « La Mort du Centaure », la fresque du théâtre des Champs-Élysées.

Le geste d'Isadora Duncan met en place les conditions de son interprétation, qui actualisent les prémisses de son propre geste : travailler à faire transiter l'altérité de la forme et du mouvement. Elle « donne une voix aux murs¹⁸⁰⁶ » et s'efface pour devenir souffle, inspiration.

1. 2. 3. Autorité des muses

« Je n'ai pas inventé ma Danse, elle existait avant moi ; mais elle dormait et je l'ai réveillée¹⁸⁰⁷. » L'actrice se positionne comme muse et maillon de la chaîne platonicienne que le souffle poétique anime.

La muse n'existe pas : il y a neuf muses dans la tradition hésiodique, nées des amours de Zeus et Mnémosyne, la mémoire. Chaque muse est associée à un art.

Clio (la célèbre), Euterpe (la bien-plaisante), Thalie (l'abondante), Melpomène (la chanteresse), Terpsichore (celle que le chœur réjouit), Ératô (l'aimée), Polymnie (celle aux tant d'hymnes), Uranie (la céleste) et Calliope (la belle voix), la première de toutes ; [...] dans l'ordre, l'histoire, la poésie lyrique (ou bien la flûte), la comédie, la tragédie, la danse, la poésie érotique, l'hymne, l'astronomie, la poésie épique enfin¹⁸⁰⁸.

Barbara Cassin rappelle que l'union de Zeus à la Mémoire « enfanta, avec “ neuf filles de même souffle ”, “ l'oubli des maux et la trêve des soucis ” ». Les muses sont autant de figures de l'oubli, leur frère, nés de l'union de la figure de la création, masculine, avec celle de la mémoire, féminine. Créer est un geste de mémoire rendu possible par l'oubli de l'histoire. Le geste de création est inscrit dans la forme d'un auto-engendrement infini dans la mythologie grecque antique. Les voix des Muses inspirent la figure paternelle du créateur, et, ainsi canalisées, entérinent une stabilité.

¹⁸⁰⁶ Antoine Bourdelle, « Méditation pendant le travail » ; cité par Colin Lemoine « Le ballet, la bacchanale », art. cité, p. 109.

¹⁸⁰⁷ Isadora Duncan, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁰⁸ Barbara Cassin, « Les muses », *Encyclopédia Universalis*, consulté le 18 mars 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/les-muses/>.

Elles chantent les dieux et pour les dieux, réjouissant d'abord le cœur de Zeus en entonnant son triomphe sur Cronos, et disant « ce qui est, ce qui sera et ce qui fut ». Mais elles inspirent aussi au poète, tel Hésiode, le chant divin, lui apprennent le beau chant qu'elles-mêmes chantent (la théogonie), et leurs voix se confondent ; car le poète n'a de voix que par elles, dont seule l'invocation hymnique permet d'entonner et, souvent, d'achever le chant – depuis Homère (*Iliade*, II, 485) jusqu'à la théorisation platonicienne du poète comme maillon de la chaîne enthousiaste (*Ion*), et à travers toute la tradition poétique, d'un Du Bellay à un Musset, à un Claudel ; et elles, à leur tour, elles qui sont « de belles voix », et Calliope d'abord parce qu'elle est « belle voix » dans son essence même, n'ont de voix pour nous que par le poète¹⁸⁰⁹.

Ce que Barbara Cassin nomme « chaîne enthousiaste » est une modalité de transmission de l'inspiration par la mise en dépendance réciproque. Les poètes ont besoin des Muses, les Muses ont besoin des poètes pour nous parvenir. Elles ne se « forment » pas toutes seules, elles ne se donnent pas voix par elles-mêmes : elles sont vocalité mais elles n'ont pas de voix, elles sont groupe et non singularité, seule forme de représentation audible dans le régime artistico-démocratique moderne (depuis la tragédie et le protagoniste qui se détache du chœur pour faire entendre son désaccord¹⁸¹⁰). La chaîne pourrait apparaître comme un schéma de transmission artistique aliénant : elle présuppose l'unicité de l'histoire.

Le motif de la chaîne n'est pas formel, il est radical – à la racine du geste : « Faire revivre l'idéal antique ! Je ne veux pas dire le *copier*, l'*imiter* – les sujets des drames peuvent être modernes –, mais *respirer sa vie, le recréer en soi par sa propre inspiration*¹⁸¹¹ ». Ce que les artistes miment c'est son « enthousiasme ». C'est la forme d'une relation qui se transmet par delà la diversité des supports. C'est dans le faire, dans le geste lui-même, espace et temps mêlés, matière fondue de temps, qu'il y a à sentir l'autorité de ce qui tout d'un coup « attrape », « saisit », « oblige ». Magnétisme ininterprétable du geste artistique, corolaire exact de l'inspiration des Muses. Pour le dire avec Isadora Duncan au sujet de Wagner, « j'ai dansé sous cette musique, menée par elle comme une feuille dans le vent¹⁸¹² ». La métaphore végétale et atmosphérique – terrestre – permet de saisir quelque chose de la diversité des forces avec lesquelles le geste est en proie sur le moment : c'est un tourbillon... qui (r)ouvre

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*

¹⁸¹⁰ Dominique Paquet rappelle que « l'acteur occidental reste celui qui, à mesure qu'il s'élève, risque plus sûrement de retourner à la boue. Modèle du tyran, proche du pouvoir et du politique, il est aussi son concurrent direct, de même qu'il peut devenir pédagogue, maïeuticien, ou porte-voix de la révolution. [...] La figure réelle ou mythique de Thespis structure la naissance de l'acteur au VI^e siècle avant J.-C. L'« hypocrite » – celui qui réplique – sort du groupe des officiants des cortèges religieux pour entamer un jeu de réponses, encore ritualisé, avec le chœur dont il est issu. Thespis crée donc le protagoniste, acteur individualisé, dialoguant avec le chœur, acteur collectif symbolisant la cité. » (Dominique Paquet, « Acteur », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 17 février 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/acteur/>)

¹⁸¹¹ Isadora Duncan « La danse des Grecs » [1912], *La Danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 50. L'autrice souligne. Sur l'analogie entre l'inspiration poétique et l'inspiration comme moment du cycle respiratoire, voir aussi chapitre 4.

¹⁸¹² Isadora Duncan, *Écrits sur la danse*, *op. cit.*, p. 44.

sur les Muses, sur le chœur, et, pour la danseuse, sur une certaine idée de la place de son art dans la cité.

Ainsi, en choisissant de représenter Isadora Duncan, les artistes participent à la transmission de son geste, la danseuse leur permet d'oublier le semblant d'impossibilité de leur art – représenter le mouvement. Ils racontent l'histoire qu'elle raconte, qui inscrit son geste dans le temps long de l'histoire de l'art, impliquant de la rouvrir, pour chaque interprète qui voudrait s'inspirer d'elle¹⁸¹³. Calliope inspire le poète, Terpsichore inspire la danseuse, et ainsi Isadora Duncan s'adresse-t-elle à elle dans un fameux texte où elle l'appelle à revenir « parmi nous¹⁸¹⁴ ». Cette conception d'un « présent épais » propre au spiritisme valorise ce qui est alors considéré comme une spécificité féminine : l'intuition.

Si l'égalité de droits de la femme doit être reconnue quelque part, ce doit être assurément parmi les Spirites, et la propagation du Spiritisme hâtera infailliblement l'abolition des privilèges que l'homme s'est arrogé par le droit du plus fort. L'avènement du Spiritisme marquera l'ère de l'émancipation légale de la femme¹⁸¹⁵.

La valorisation du féminin dans le champ spirite – « Ne sait-on pas, du reste, que les Esprits n'ont de sexe que pour l'incarnation¹⁸¹⁶ ? » – permet à l'actrice d'obtenir une autorité dans le champ politique, d'obtenir une « valeur représentative » spécifique mais ici reconnue à valeur égale. Ainsi Isadora Duncan apparaît-elle au début du XX^e siècle comme figure double, occupant une place sur les scènes de l'art et de la politique.

Il y a une qualité d'embrassement à envisager dans la boucle de la transmission émancipée, qui, prenant acte des « pulsations telluriques » captées les grands compositeurs, « Bach, Beethoven, Wagner [qui] ont mêlé avec une perfection absolue les rythmes terrestre et humain », finit par impliquer la reconnaissance de la valeur du genre de l'actrice par son geste mais donc au delà, jusqu'à la scène politique où sont illustrés les « grands hommes ». Entre alors en jeu la complexité de la vertu libératrice d'un geste qui entend agir sur les deux plans de l'art et de la société.

¹⁸¹³ Ainsi fit Laetitia Doat qui commença son étude par les visites des départements « antiquité » des musées du Louvre et du British Museum. *Voir une danse, Décrire et interpréter Isadora Duncan*, th. citée, p. 16-18.

¹⁸¹⁴ Isadora Duncan, « Terpsichore » [1909], *La Danse de l'avenir*, op. cit., p. 51.

¹⁸¹⁵ Allan Kardec, *Voyage spirite en 1862*, [1862], Paris, Vermet, 1988, p. 93-94 ; cité par Charlotte Foucher-Zarmanian, *Créatrices en 1900*, op. cit., p. 138.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*

1. 2. 4. Une utopie du chœur

La scène entend être le miroir d'une société désirable et le chœur un analogon de la relation spectaculaire. Isadora programme dans son geste une émancipation « double », artistique et civique.

Unir les arts autour du Chœur et rendre à la danse sa place en tant que Chœur, voilà l'idéal. Lorsque j'ai dansé, j'ai toujours essayé d'être le Chœur : j'ai été le Chœur des jeunes filles saluant le retour de la flotte, j'ai été le Chœur de la danse pyrrhique ou bachique ; pas une seule fois, je n'ai dansé seule¹⁸¹⁷.

En invoquant Terpsichore, Isadora Duncan revient à l'origine du nom de la muse de la danse, « celle que le chœur réjouit ». Pour la danseuse, le chœur apportait à la tragédie son « âme [...] le chœur personnifiait la sagesse, la raison, la joie, ou la douleur éternelles¹⁸¹⁸ ». Il y a une mission de la danse à exprimer des sentiments humains universels, et le chœur est la forme originaire et idoine pour ce faire dans l'esprit d'Isadora Duncan. La danseuse s'inscrit là dans une vision organiciste de l'art du théâtre, tel qu'il est développé par Aristote dans la *Poétique* : il s'agit de construire un « bel animal », aux relations harmonieuses et organiques entre chacune de ses parties. Conception du théâtre qui s'inscrit dans le cadre plus large de la cité, remodelée tout au long du XIX^e et au début du XX^e siècle à travers le schéma de l'« œuvre d'art totale¹⁸¹⁹ ». La condensation des éléments de l'action et de ses supports – musique, danse, chant, décors –, est étroitement liée à un messianisme social.

Les artistes prennent en effet à leur charge le sacré progressivement évacué de la sphère publique avec l'établissement par à-coups de la démocratie au XIX^e siècle, et, en France, institutionnalisée par la loi de séparation de l'Église et de l'État en 1905. Proche du solidarisme¹⁸²⁰, Eugène Carrière, par exemple, avançait :

¹⁸¹⁷ Isadora Duncan, « La danse des Grecs » [1912], *La Danse de l'avenir*, op. cit., p. 50.

¹⁸¹⁸ *Ibid.* p. 46.

¹⁸¹⁹ L'art est pensé comme une puissance constructrice par les artistes au tournant des deux siècles. Comme l'écrit Philippe Junod dans l'article « Œuvre d'Art totale » de *L'Encyclopédia Universalis*, « [l]a connotation prophétique des plaidoyers pour "l'art du futur" est souvent empreinte de messianisme. Appia, dans *L'œuvre d'art vivant* (1921) appelait de ses vœux "la cathédrale de l'avenir". Dans le monde des correspondances, teinté d'occultisme théosophique, la composante mystique n'est pas absente et relève d'une sacralisation qui fait de l'artiste un prêtre, du spectacle un rituel et de la salle un sanctuaire. » L'actrice en outre est inspirée par l'œuvre d'art totale wagnérienne qui « va tenter de refonder l'alliance entre musique, poésie et art scénique, en se référant directement à la tragédie grecque ». (*Ibid.*)

¹⁸²⁰ « [D]octrine que le député radical Léon Bourgeois avait forgée au milieu des années 1890. Proche de Roger Marx, de Gustave Geffroy et d'Élie Faure, qui en partageaient les thèses, Carrière entretenait également des relations d'amitié avec plusieurs dirigeants de l'Union pour l'Action morale, un groupement non seulement acquis à l'idée de solidarité mais qui joua en outre un rôle central dans la création des Universités populaires. » (Catherine Fraixe, « Eugène Carrière, *L'Art dans la démocratie*, 1904 », in Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014, consulté le 02 novembre 2019, p. 1. URL : <http://journals.openedition.org/inha/5983>.)

L'art, étant une forme de réunion des hommes, n'a de force que lorsqu'il s'adresse à tous les hommes. Ce n'est donc pas à leurs habitudes (dues à la déprivation du bien-être ou à la violence de la revendication due à la misère), – qu'il doit s'adresser. Son but est plus général et ne connaît ni le mondain ni le populaire : il ne voit que l'homme dans l'humanité ; il ne voit qu'un seul intérêt qui les réunit tous¹⁸²¹.

« L'art, seul à même d'accorder les sensibilités, doit dès lors jouer un rôle social en montrant la voie de l'harmonie¹⁸²² », commente Catherine Fraixe. Ainsi la relation de la danseuse au chœur est-elle de la même nature que celle qui se crée entre la scène et la salle : « l'âme du public est remise en harmonie par le grand rythme du chant et du mouvement, qui l'aidait à supporter les coups terribles du destin¹⁸²³. » Le chœur permet à Isadora Duncan de situer son geste dans la cité, en réaffirmant sa parenté essentielle avec l'art du théâtre :

Le sommet le plus noble que la Danse ait atteint, c'est comme chœur dans la tragédie. Au moment sublime où la douleur atteignait le paroxysme de la souffrance, apparaissait le chœur. [...] Voilà le noble but de la Danse : se joignant à la musique et à la poésie, prenant sa part dans la tragédie, elle doit être l'intermédiaire entre cette tragédie et le peuple, et permettre l'appel le plus complet au plus profond des êtres¹⁸²⁴.

Lier la danse et le théâtre par la réintroduction du chœur sur la scène permet à la danse de se situer sur le terrain politique, et de revendiquer les hautes vertus de la *catharsis*, précisément entrelacées par Aristote à la tragédie qui, « suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareille émotions¹⁸²⁵ ». En rejoignant le théâtre et la danse, souhaitant ainsi revenir au « théâtre des origines », Isadora Duncan affranchit la danse de l'infériorité dans laquelle elle est tenue... par une idéologie qui la soumet au texte¹⁸²⁶, et qui, en outre, exclut les femmes de la représentation non seulement théâtrale mais aussi politique. Or puisque le geste d'Isadora Duncan entend être émancipateur pour les femmes dans l'art et la société, il y a là une forme de paradoxe.

En effet, si danse doit « permettre l'appel le plus complet au plus profond des êtres¹⁸²⁷ » selon Isadora Duncan, cette relation spectaculaire conçue sur le mode de la fusion est problématique, puisqu'elle repose sur une analogie impossible : sur la scène, il n'y a que des femmes, dans la salle envisagée sous l'angle politique, que des hommes. Comment l'actrice pouvait-elle être entendue par une assemblée qui ne reconnaît pas aux femmes une

¹⁸²¹ Eugène Carrière, « L'art dans la démocratie » [1904], in *Écrits et lettres choisies*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 54 ; in Catherine Fraixe, art. cité, p. 3.

¹⁸²² *Ibid.*, p. 1.

¹⁸²³ Isadora Duncan, *Écrits sur la danse*, p. 46.

¹⁸²⁴ *Ibid.*

¹⁸²⁵ Aristote, *Poétique*, 1449b, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸²⁶ Dans la *Poétique*, Aristote fait du texte (et non du spectacle, et donc de la danse) le centre de la représentation. (Cf. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, *op. cit.*)

¹⁸²⁷ Isadora Duncan, *Écrits sur la danse*, p. 46.

« personnalité civile » ? La fusion spectaculaire recherchée par l'actrice, qui tend à confondre la représentation et la réalité, préside à l'analyse de Yannick Ripa : « elle qui défend la liberté des femmes, ne s'interroge jamais sur leur condition dans la cité grecque, elle préfère jouer les bacchantes sans comprendre leurs délires et leur dépendance à l'égard de Bacchus¹⁸²⁸. » Autrement dit, la place du chœur elle-même est pipée dans la représentation-mime d'une démocratie masculine, réaffirmée perversement dès 1789 à travers un universalisme qui exclut en réalité les femmes de la représentation politique, ce qui les contraint ensuite à revendiquer une différence qui court le risque de la naturalisation pour y être incluses, et l'effacer dans une abstraction¹⁸²⁹.

Il semble logique dès lors que les rêves d'émancipation artistique et politique de l'actrice trouvent à s'incarner dans une pédagogie nouvelle devant elle-même ouvrir sur une nouvelle société : « Le jour viendra où une grande école internationale pour les enfants, avec une conception plus juste de la vie, ouvrira les portes de l'avenir à une nouvelle humanité¹⁸³⁰. » Mais c'est là la limite de la portée de son geste. Totalisante, révolutionnaire, elle noue féroce deux rêves qui n'en sont qu'un seul, profondément inscrits dans une époque et la place qu'elle accorde aux femmes. En effet, et pour le dire avec les mots du philosophe Jacques Rancière :

Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible¹⁸³¹.

Dès lors que l'on se saisit de la dimension émancipatrice du geste d'Isadora Duncan, c'est toute la place des femmes dans la société qu'il faut penser, et leur convergence avec les luttes politiques contemporaines.

La torsion patriarcale érige des figures féminines divinisées et exclut les femmes réelles de la reconnaissance civile, la seule qui permette d'être reconnue comme personne – et non comme image, muse, symbole, puissance uniquement fécondante. Tension de laquelle se sont approchées les actrices au plus prêt, puisqu'elles ont été reconnues tantôt par l'institution politique tantôt par leurs pairs dans le champ de l'histoire de l'art. Admises au moment même où elles font figure : patriotique, « prêtresse de la poésie française », muse inspiratrice

¹⁸²⁸ Yannick Ripa, « Préface », in *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 32.

¹⁸²⁹ Joan W. Scott, *La citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998.

¹⁸³⁰ Isadora Duncan, « Impressions de Moscou » [1927], *La danse de l'avenir*, op. cit., p. 91.

¹⁸³¹ Jacques Rancière, *Partage du sensible*, op. cit., p. 25.

universelle. Ces étoiles, puissances absorbantes et rayonnantes à la fois, servent certains augures.

L'autorité certes est un masque mais il semble possible d'inventer un rapport à ce qu'elle représente. Ainsi faire autorité pour les actrices c'est se positionner de manière interne à l'art lui-même, qu'il s'agisse des lois du théâtre comme art vivant, qui proposent un « endroit » des valeurs morales empoissées par les jugements de genre, ou des lois de l'inspiration suivant le modèle archaïque de la chaîne d'inspiration dionysiaque. Mais, comme il n'y a qu'un seul monde, les gestes des actrices, ne sauraient être « innocents¹⁸³² », et doivent prendre en charge la dualité épinglée à leur figure.

2. Épuiser la dualité, explorer les lieux

« L'alliance de la politique et du théâtre appellerait moins à déchiffrer la réalité qu'à être elle-même déchiffrée, du point de vue de ce qui la transforme et l'anime¹⁸³³ », suggère Olivier Neveux. À inventer des liens entre un spectacle et un autre, il est possible de voir à la fois la manière dont se proroge la saisie les scènes théâtrales et intimes, reflets du monde socio-politique masculin, et de voir comment les actrices montrent un fonctionnement territorial commun d'où elles partent pour les « étrangéfier¹⁸³⁴ ». Plusieurs stratégies ici à l'œuvre, qui exploitent le sentiment d'étrangeté à voir une femme dans un rôle d'homme agissant sur la scène politique ; l'assignation des femmes à la fécondité et au lien, de la fusion à un territoire. L'objectif, enfin, de défaire les hiérarchies, peut être atteint à distinguer les scènes de l'art et de la société bourgeoise qui l'infiltré pour lui imposer ses lois. C'est là encore de la revendication d'une autorité et d'une autonomie de l'art du théâtre lui-même dont il est question.

2. 1. Circulation aporétique du mélodrame

En mettant en scène et interprétant des pièces aux protagonistes masculins, en quête de pouvoir, Sarah Bernhardt et Angélica Liddell exploitent les modalités du mélodrame comme lieu de la mise en scène des passions. À la fin du XIX^e siècle, séquence historique de

¹⁸³² Au sens où l'entend Donna Haraway. Nous renvoyons à l'introduction de ce chapitre.

¹⁸³³ Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique, 2019, p. 67.

¹⁸³⁴ C'est le terme français traduisant le « *Verfremdungseffekt* » brechtien. Connexe à celui de « distanciation », il correspond à ce que le spectateur devant le spectacle des passions qui lui sont montrées comme siennes et non-siennes à la fois. (Cf. Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* [1948], Paris, L'Arche, 1978, p. 60 et 64 notamment.)

« dramaturgie¹⁸³⁵ », la forme mélodramatique, théâtre populaire, lieu de *catharsis* collective, où agissent des personnages archétypaux opposant le bien et le mal, fournit à Sigmund Freud un cadre narratif pour analyser le fonctionnement du psychisme. La scène spectaculaire et celle de la conscience constituent un espace de représentation au masculin où l'individu renvoie au collectif civique, la politique structure l'affectivité psychique, dans une forme de circularité aporétique. Le personnage, centre de circulation, d'opposition et de dissolution des discours et terrain d'affrontement des passions vectorisées par le désir de pouvoir, établit une filiation entre *Lorenzaccio* monté par Sarah Bernhardt et *L'Année de Richard* créé par Angélica Liddell. La mise en scène de la réversibilité entre l'intime et le politique, servie par le mode de l'excès, est émancipatrice car elle permet de mettre en évidence une topographie du désir, non « universel », mais éminemment situé – et ayant trait, pour les femmes, à la possibilité d'aller et venir.

2. 1. 1. Mettre en scène une figure duelle

En centrant *Lorenzaccio* sur le personnage éponyme, Sarah Bernhardt s'inscrivait dans le présumé de la pièce de Musset – « s'il se passe beaucoup de choses dans la pièce, elles sont toutes marginales par rapport au régicide [...] En fait l'action peut se résumer ainsi : Lorenzo tue Alexandre de Médicis, lequel est incontinent remplacé par son cousin Côme¹⁸³⁶. » Cette ligne continue de la progression de l'action correspond à une logique mélodramatique exploitée par l'actrice dans sa réduction de la pièce, faisant d'elle une figure duelle et transgressive.

Inutile certes de créditer Sarah Bernhardt d'une lecture politique de la pièce de Musset dans sa mise en scène, au sens où l'entend Olivier Neveux comme volonté de « dédier la représentation à participer à l'instabilité de l'équilibre des représentations existantes¹⁸³⁷ ». Il n'en demeure pas moins que la pièce est éminemment politique, traversée de part en part par la question de l'établissement d'un nouveau régime quand les élites ont peur du peuple au nom duquel elles prétendent parler, sans, dans la pièce, finir par agir¹⁸³⁸. Selon Anne Ubersfeld, la centralité de *Lorenzaccio* dans la pièce

¹⁸³⁵ Terme que Jean-Claude Yon reprend au critique parisien du *New York American* dans un article de novembre 1838, dont il étend la temporalité jusqu'en 1914. (Jean-Claude Yon, « Introduction », *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 7-9.)

¹⁸³⁶ Anne Ubersfeld, « Révolution et topique de la Cité : *Lorenzaccio* », *Littérature* n°24, 1976, p. 40-50. Consulté le 27 février 2019. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1976.2055>.

¹⁸³⁷ Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, op. cit., p. 43.

¹⁸³⁸ Anne Ubersfeld écrit que « le discours des protagonistes dessine les *conditions négatives* de la révolution : Lorenzo est un homme seul qui “ voulait agir seul ” et “ ne voulait pas soulever les masses ” et les fractions de la classe dominante qui auraient pu l'appuyer sont en fait sinon en parole résolument conservatrices. » (Anne

n'est pas tant spéculaire et centralisation que point aveugle, lieu où se confrontent et s'annulent des discours. [...] Le personnage aussi s'efface en tant qu'essence ; tout « lucide » qu'il soit il est traversé par ces discours contradictoires, agi par l'histoire [...] ¹⁸³⁹

Le personnage se présente comme terrain de lutte, essentiellement traversé par les affects de la politique, autant de discours qui s'annulent, le privent de sa subjectivité et le conduisent à s'anéantir dans la figure matricielle qu'est Florence, retour à la totalité fusionnelle. On retrouve là le mode oppositionnel mélodramatique tel que le pose Peter Brooks : « une nouvelle esthétique et une nouvelle sémantique à l'ère des révolutions et du public de masse ¹⁸⁴⁰ », propre à répondre à l'effondrement des valeurs et des symboles transcendants monopolisés par l'Église et la royauté. « [L]e mélodrame [est] la forme que prend le sacré dans une société en voie de démocratisation (et, ajouterai-je, de désacralisation) ¹⁸⁴¹ », écrit Brooks. On voit bien là dans quoi s'inscrit le *Lorenzaccio* de Sarah Bernhardt et les simplifications opérées par l'actrice dans le drame foisonnant de Musset. Il s'agissait de clarifier l'intrigue, « de rassurer [le] public en rendant lisible un univers moral ¹⁸⁴² » – et « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ¹⁸⁴³ ! », écrivait ailleurs Musset.

Le mélodrame est servi par un mode de jeu excessif. Or si l'on a pu noter les stases silencieuses de Sarah Bernhardt dans son rôle ¹⁸⁴⁴, c'est évidemment en contrepoint à sa « fougue inaltérable ¹⁸⁴⁵ », à sa « sublime ardeur brûlante, de désespoir ¹⁸⁴⁶ ».

Il faut la voir faire des armes ! se préparer au meurtre avec le spadassin Scorrncolo ; pleurer sur sa patrie, sur soi-même, étinceler de fureur ; « se mordre le cœur », si j'ose m'exprimer ainsi ! Son visage, d'un pathétique admirable, traduit toutes les joies, toutes les souffrances humaines, les plus hautes comme les plus quotidiennes. Grâce à elle, une œuvre est exposée, commentée, *prolongée*, avec ses dessous les plus cachés, ses plus secrètes subtilités ¹⁸⁴⁷.

L'actrice choisit une modalité d'interprétation qui repose sur la rupture entre suspension statique et éclats furieux, constituant une figure duelle, éminemment moderne. Elle ne construit pas tant son personnage en fonction d'une rationalité psychique « humaine » qu'en fonction d'effets spectaculaires à produire. Elle répond ainsi au présupposé du mélodrame, la forme qui prend le relais de la tragédie dans un monde sans dieux... où la divinité est assumée

Ubersfeld, « Révolution et topique de la Cité : *Lorenzaccio* », *Littérature*, n° 24, 1976, p. 50. Consulté le 13 novembre 2019. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1976.2055>.)

¹⁸³⁹ *Ibid.*

¹⁸⁴⁰ Peter Brooks, « Réponse à Alain Vaillant », *Romantisme*, n°155, 2012, p. 158.

¹⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸⁴² *Ibid.*, p. 158.

¹⁸⁴³ Alfred De Musset, *Après une lecture, Poésies nouvelles (1836-1852)*, Paris, Charpentier, 1857, p. 213-219.

¹⁸⁴⁴ Voir chapitre 4.

¹⁸⁴⁵ Le diable boiteux, *Gil Blas*, 22 mai 1912, p. 1.

¹⁸⁴⁶ Edmond Sée, *Gil Blas*, 22 mai 1912, p. 4.

¹⁸⁴⁷ *Ibid.* Nous soulignons.

par le personnage/interprète. La charge revient à l'interprète de se prêter à la théâtralisation des passions :

pour qu'un tel univers soit lisible, la rhétorique doit maintenir un état d'exaltation, un état où l'hyperbole est une forme *naturelle* de l'expression parce que rien d'autre ne pourrait communiquer ce qui est sous-jacent au drame apparent (naturaliste, banal)¹⁸⁴⁸.

La naturalité de l'expression permet au public de comprendre les enjeux de l'action : l'actrice sert l'intelligence du public grâce au maniement de l'« état hyperbolique ». L'excès est une forme de sa générosité qui inscrit son geste et son personnage sur la scène d'une divinité appréhensible par les humains. Cette figure duelle du personnage/actrice est la même que celle de l'actrice – figure et personne civique, où le vide symbolique, la non-existence reconnue par sa personne civique est ici comblée par le personnage. Parfait emboîtement desdits contraires, masculin du rôle, divinité de l'actrice, divinité du personnage à interpréter sur la scène du mélodrame, invisibilité de la personnalité réelle de l'actrice. On retrouve la



Figure 6. « Douche de bière, Angélica Liddell dans *L'Année de Richard* », photographie d'écran, captation citée.

dualité patriarcale exploitant non seulement une figure de Janus mais qui fonctionne en vertu d'une parfaite symétrie axiale : dans l'ordre social, l'actrice est une icône qui subsume son rôle masculin ; dans l'ordre spectaculaire, le rôle héroïque mélodramatique prend d'autant plus de poids sur la scène qu'il est servi par une femme, c'est-à-dire un être dont l'existence réelle n'est pas reconnue dans l'ordre social. Le masculin l'emporte sur le féminin, qui sert l'avènement du premier par son

effacement ou sa sublimation figurale.

Pour Jean-Loup Bourget, le mélodrame intègre la société, il est « en quelque sorte, une tragédie qui serait consciente de l'existence de la société [...] Le fatum mélodramatique est toujours politique ou social plus que véritablement métaphysique¹⁸⁴⁹ », explique-t-il.

¹⁸⁴⁸ Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique, Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, [1976], traduit de l'anglais par Myriam Faten Sfar et Emmanuel Saussier, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 54.

¹⁸⁴⁹ Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame*, Paris, Stock, 1985, p. 11.

L'absorption du sociopolitique par la scène de la représentation implique inversement que cette dernière ne fasse que révéler la première, dissolvant l'individu dans un « tout politique » en réalité saturé d'affects.

De *Lorenzaccio* à *L'Année de Richard*, la réversibilité des scènes est portée à son acmé, puisque le « corps [de Richard] est le territoire scénique¹⁸⁵⁰ ». Son intérieur métabolique est présenté comme une vaste machine où le « moi » est en conflit avec le monde, exacerbant la logique de confrontation mélodramatique. L'actrice nous présente ici la logique d'abstraction de la domination masculine portée à son comble : les opposants sont absents, réduisant le chef de l'État qu'est Richard à un « pauvre être » n'ayant pas résolu ses problèmes personnels.

2. 1. 2. De *Lorenzaccio* à *L'Année de Richard*

Dans *L'Année de Richard*, le personnage est le terrain de confrontation des affects liés au désir de pouvoir, et réciproquement la manière dont le pouvoir crée et entretient une certaine complexion affective. Le mode de l'excès, caractéristique d'une facette du geste d'Angélica Liddell, entretient une forme de continuité avec le mélodrame issu de la révolution française de 1789, tel qu'il se modèle dans la société du spectacle du tournant du XIX^e et du XX^e siècle, et se diffracte dans la psyché du personnage en faisant éclater la notion même d'intériorité à l'orée du XXI^e siècle. Le théâtre est, toujours, le lieu où sont jouées les passions humaines « trop humaines ».

La pièce, en faisant du personnage un champ de bataille entre des pulsions contradictoires, manifeste la tension et l'imbrication entre le désir de nuire, désir de s'imposer et désir de reconnaissance. Faire de Richard un personnage (v)agissant en politique, jouant une blessure intime, c'est adopter un point de vue psychanalytique sur le personnage : c'est le situer dans une situation familiale, frère jaloux, et dans un corps, monstrueux, souffrant. C'est entrer dans le régime de la cause : ses actions ont pour raison sa souffrance, sa souffrance motive ses actions. Réversibilité qui semble hors de prise, et annuler toute possibilité de sortie.

Pour Peter Brooks, « [l]e monde, tel qu'il apparaît dans le mélodrame, est construit selon un manichéisme irréductible, selon un conflit du bien et du mal comme opposés qui exclut tout compromis¹⁸⁵¹ ». C'est la raison pour laquelle les personnages mélodramatiques paraissent si manichéens et si simplistes (voire creux) : leur épaisseur psychologique importe moins que les valeurs morales qu'ils personnifient.

¹⁸⁵⁰ Angélica Liddell, « Note d'intention », *L'Année de Richard*, Paris, Théâtre du Rond-Point, 12-29 janvier 2012, p. 4.

¹⁸⁵¹ Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique*, op. cit., p. 48.

La cure psychanalytique, tout comme le mélodrame, dépend d'une pleine articulation des affects humains primordiaux. Il faut, dans les deux cas, vaincre le refoulement qui régit la vie quotidienne, pour pouvoir enfin crier à haute voix ce qui ne va pas, dénoncer les tyrans, réels ou fictifs, qui rendent la vie impossible, proclamer son innocence radicale malgré ses infractions à la loi. Penser la psychanalyse en tant que mélodrame, c'est se rendre compte que le mode de l'excès promu et autorisé par le mélodrame reste, pour nous autres modernes, une forme nécessaire de notre vie imaginative¹⁸⁵².

Nous retrouvons dans *L'Année de Richard* ce mode de progression. On avance dans la psyché sur le mode de l'enquête et du saut d'obstacles en vue de pouvoir « proclamer son innocence radicale malgré ses infractions à la loi » :

Je sais que par ma faute des tas de gens sont morts.

Mais je ne les haïssais pas.

Je ne les connaissais même pas.

Je l'ai fait pour leur bien.

Je ne suis pas un assassin.

C'était une simple question d'idées.

En temps de guerre, ce n'est la faute de personne, tous les camps se ressemblent¹⁸⁵³.

Angélica Liddell commence par faire reconnaître à son personnage sa faute avant de conclure que cela n'est pas sa faute, et que si faute il y a c'est celle d'un martyr qui a agi pour le bien des autres. Du dictateur à une figure rapidement dressée du Christ martyr, l'actrice nous ballade de la dictature au christianisme, d'un messianisme à un autre, autant de règnes de l'origine et de la fin qui fonctionnent sur la rhétorique langagière. Pour les hommes, « [l]e corps peut être transcendé. C'est la leçon dont Simone de Beauvoir s'est souvenue si douloureusement dans le *Deuxième Sexe* ; l'homme est le sexe qui risque sa vie et qui, ce faisant, accomplit son existence¹⁸⁵⁴. » Angélica Liddell nous montre que cette existence n'est accomplie au prix du meurtre de la vie des autres, et que cette vie-même est pure souffrance, inquiétude permanente : en fait le corps ne peut être transcendé. Il est précisément ce dont le théâtre ne peut faire l'économie, et ce qu'il illustre dans son caractère entravant quant à un « pur désir de régner » : cela est impossible, il y a le corps qui résiste en se manifestant douloureusement. L'actrice nous présente le mépris dans lequel est tenu la souffrance par un pouvoir fonctionnant par pure abstraction.

La modalité mélodramatique impose son fonctionnement non seulement au drame mais aussi à la conscience, modalité agonistique, prônant la loi de l'affrontement et du plus fort, ce

¹⁸⁵² Peter Brooks, art. cité, p. 159.

¹⁸⁵³ Angélica Liddell, *L'Année de Richard*, op. cit., p. 70-71.

¹⁸⁵⁴ Donna Haraway, « Le patriarcat de Teddy Bear », *Manifeste cyborg*, op. cit., p. 150.

« plus fort » étant celui dont l'histoire personnelle est « la plus » tragique. Logique quantitative, délétère, qui, ainsi présentée, renverse la « rationalité » démocratique. Cet éclaircissement de la logique du pouvoir nous permet de voir que si le mélodrame est une « forme nécessaire de notre vie imaginative », c'est en vertu d'une certaine conception du théâtre qui s'adresse à un public citoyen, qui repose sur le présupposé implicite d'une « pleine articulation des affects humains primordiaux » : l'évidence d'une « lutte pour la vie » d'où les femmes sont absolument exclues. En fait ces modèles sont construits contre elles. Ainsi l'organisation causale qui structure *L'Année de Richard* est-elle proche de celle de *Lorenzaccio* : il faut abattre un tyran, il faut s'imposer parmi les démocrates. Les héros parviennent à leur fin et, dans les deux cas, leur désir de s'imposer sur la place publique est l'envers d'un profond mal être ; accéder à ses fins c'est en fait prendre la place de l'autre, le tuer. Cette causalité ne peut fonctionner que portée par une modalité excessive qui vise à s'imposer parmi les autres en les niant, soit en ne les reconnaissant pas comme êtres humains souverains, soit en les considérant comme possibles ennemis à abattre car ils occupent une place désirable.

La forme mélodramatique, de la scène théâtrale à celle de l'intime proroge un ordre politique et social masculin, qui instaure une différence de nature entre hommes et femmes. En naturalisant la différence des sexes et en excluant les femmes de la représentation politique, les hommes cherchant à s'arroger le pouvoir se condamnent à la séparation d'avec leur corps. C'est parce que les femmes peuvent donner la vie qu'elles n'ont rien à faire dans l'espace civique, qu'elles sont dédiées « aux intérieurs ». Cette localisation des femmes dans un lieu dédié au don et à l'entretien de la vie serait dès lors le lieu aveugle du patriarcat : c'est ce qu'il nie pour se proroger. Selon l'interprétation de Brooks, le mélodrame partage avec la psychanalyse la mise en scène d'un espace sociopolitique déterminé par les passions, espace qui configure réciproquement celui de la psyché. « Alors les machines de désir sont de plus en plus des machines de théâtre : le surmoi, la pulsion de mort comme *deus ex machina*¹⁸⁵⁵. » Le désir comme théâtre et le théâtre comme mise en scène du désir s' « auto-suscitent », ainsi s' « auto-désirent » et s' « auto-séduisent ». Cette modalité masculine des scènes de la représentation politique et intime les privent de toute imagination quant à un devenir soi hors de (la) scène.

¹⁸⁵⁵ Félix Guattari, in Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 28.

2. 1. 3. À quoi rêve le théâtre?

Du mélodrame comme forme spectaculaire répondant aux besoins de la société de consommation en train de se mettre en place à la fin du XIX^e siècle à son exploitation par la psychanalyse pour ressaisir le fonctionnement de la psyché humaine, les scènes de l'intime et de la politique sont toutes deux masculines, et saturées d'affects mobilisés sur le mode du conflit. Détourner cette circulation abstraite c'est inviter le public à s'imaginer être ailleurs.

Le geste de Sarah Bernhardt s'inscrit (en 1896) dans une société qui ne connaît pas encore le cinéma comme divertissement de masse, et pour laquelle le théâtre est le divertissement par excellence. Le théâtre est le lieu du déchaînement des passions. On y vient pour rire, pleurer, s'émouvoir enfin de tout son saoul. On y vient pour sortir de (chez) soi, pour (s')oublier un moment et suspendre le temps quotidien. À une époque où le politique sous sa forme démocratique est en train de se construire comme nouvel espace d'investissement libidinal, la scène occupe une place transférentielle, on s'y déplace, on y est déplacé. Anne Ubersfeld voit dans *Lorenzaccio* une

topique, un inventaire structuré de l'espace florentin. Qu'est-ce que Florence ? Telle est la question posée par le *désir* des protagonistes. Et si nous ne demandons pas du même coup qu'est-ce que *libérer*, c'est parce que la réponse est contenue dans la réponse à la question précédente¹⁸⁵⁶.

Pour libérer Florence il faut savoir ce qu'elle est : une ville. La ville est ici posée comme modèle du désir des protagonistes, c'est-à-dire un lieu peuplé, divers, sans cesse changeant, mouvant, infiniment ouvert. Toutes les modalités de déplacement et de rencontre sont en effet synthétisées dans le motif physique de la ville. La question de la libération de Florence ne se pose dès lors que lorsque l'on peut savoir ce qu'est la ville, non pas « en soi », mais « pour soi », c'est-à-dire depuis son point de vue, ici point mobile, itinérance. En choisissant de monter *Lorenzaccio*, et de faire en sorte que le héros ne retourne pas dans le sein de sa mère dans une sorte de « mère-fusion » dans la mort, Sarah Bernhardt invente un désir positif, possiblement résolu en direction de la ville, de sa gestion certes mais aussi de son arpentage, c'est-à-dire de la vie. La ville de Florence sillonnée par les protagonistes et représentée sur le plateau dans la mise en scène de Sarah Bernhardt fonctionne de manière analogique par rapport à la ville dans laquelle se situe le théâtre – hormis en Amérique où l'actrice a joué dans des chapiteaux, considérons ici qu'elle joue *Lorenzaccio* dans des théâtres citadins (outre évidemment le Théâtre de la Renaissance, à Paris). La ville que le public a traversée pour

¹⁸⁵⁶ Anne Ubersfeld, « Révolution et topique de la Cité : *Lorenzaccio* », art. cité. L'autrice souligne.

venir au théâtre, l'actrice qu'il vient admirer et qui, en jeune homme, se déplace, c'est une mise en acte du désir de circuler dont il s'agit ici.

Dans *L'Année de Richard*, le héros d'Angélica Liddell se déplace dans le monde entier, sans changement de décor, par la seule performativité de la parole théâtrale : de la convention. Nous voyageons en imagination avec lui, sa parole nous trimbale de-ci de-là. Apparemment sans attache, nous faisons l'expérience d'une parole « hors sol ». Se déplacer semble si facile, par la parole, par avion-charter ; où le déplacement sert la colonisation. Or « [c]e n'est pas en étant de plus en plus capable de comprendre, et de plus en plus largement, jusqu'à un point où l'on touche l'universel, que l'on devient "du monde" (*becoming worldly*)¹⁸⁵⁷ ». L'universel ici se renverse et passe de l'illustration d'une puissance à la disparition. C'est lorsqu'à la fin de la pièce, où le personnage s'est « retiré pour écrire » et adresse à Catesby une carte postale, que sa voix, diffusée en « off », nous paraît enfin posée. Hors de scène, l'actrice change les modalités de son adresse, et c'est hors de vue que le personnage « atterrit¹⁸⁵⁸ ».

Pour Jacques Rancière, « la question de la scène est aussi liée très fortement à la question de l'apparence, au fait que l'apparence n'est pas le contraire de la réalité, la caverne, mais proprement la scène de la manifestation¹⁸⁵⁹ ». Le visible scénique est lié, dès lors que la fiction est politique, à une analogie entre les capacités subversives des femmes au moment de la représentation. En 1900, il s'agit de montrer une personnalité puissante, agissante car habile physiquement. L'actrice présente un corps des femmes transcendant l'alternative entre rigidité des allégories¹⁸⁶⁰ et faiblesse maladive¹⁸⁶¹. En 2010, Angélica Liddell présente une modalité disparaissante des femmes actrices sur d'autres scènes, subversives dans une obscurité choisie. Dans les deux cas les actrices mettent en scène un déplacement, de la scène domestique/artistique à la scène artistique/politique. Ce sont les modalités de la scène politique qui, de la Belle Époque à nos jours, a changé. En 1900, il fallait faire la montre d'une combativité pour Sarah Bernhardt, aujourd'hui cette combativité se joue ailleurs, dans le repli pour Angélica Liddell.

Le politique ne se résorbe pas dans le visible, comme l'émancipation ne se joue pas uniquement sur la scène politique. L'enjeu des deux spectacles, d'un siècle à un autre pourrait être, suivant Jacques Rancière, tirant profit des cartographies des pièces et selon une modalité

¹⁸⁵⁷ « Donna », dans Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence », *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, *op. cit.*, p. 335.

¹⁸⁵⁸ En référence au livre de Bruno Latour, *Où atterrir ?*, *op. cit.*

¹⁸⁵⁹ Jacques Rancière, *La Méthode de la scène*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁶⁰ Geneviève Fraisse, *Muses de la raison*, *op. cit.*

¹⁸⁶¹ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Fragiles ou contagieuses*, *op. cit.*

analogique, de conduire à investir la ville de corps désirants. En ce sens la scène de l'art doit donner « plus de vie » pour retourner dans la ville, espace politique. Au fond, l'excès que semble devoir manifester le théâtre concerne peut-être moins celui de la forme mélodramatique que la réalité même d'une actrice « performant » sur une scène de la représentation majoritaire les affects du pouvoir. Le fait qu'elle les incarne les déplace, les fait apparaître étranges – non naturels –, mais surtout l'agencement qu'elle en propose les rend actifs quant au public.

2. 2. Créer des liens émancipateurs

Le théâtre, art mimétique, fonctionne du point de vue esthétique sur l'« empathie kinesthésique¹⁸⁶² ». Cette dernière peut devenir « empathie émancipatrice », selon les mots d'Hubert Godard – « contagion gravitaire : invite au pré-mouvement¹⁸⁶³ ». Universelle en ce sens, elle peut l'être à la condition que l'on ait face à soi une personne qui ait fait le chemin de l'émancipation pour et par elle-même – un sujet constitué comme tel et dans le devenir – et qui tienne sa position d'ignorante. Se met alors en place le « cercle de l'émancipation » dont parle Jacques Rancière, qui s'oppose au « cercle social, l'ordre des choses [qui] lui interdit d'être reconnue pour ce qu'elle est : la vraie méthode [celle, émancipatrice, du maître ignorant] par laquelle chacun apprend et par laquelle chacun peut prendre la mesure de sa capacité¹⁸⁶⁴ ». À quoi l'on doit ajouter qu'une actrice doit accepter de jouer le rôle de miroir, d'occuper le lieu même de la dualité où se projettent les désirs des autres, mais aussi d'inviter les hommes, par exemple, à oser une parole intime. Passer « derrière le miroir » c'est, comme Alice, tomber dans un lieu, s'y fondre et s'y perdre. Ce faisant et comme si de rien n'était, se dénouent les rapports de pouvoir et les catégories du même et l'autre, du dicible et de l'indicible, de la surface et de la chair des mots.

2. 2. 1. Opératrice du désir des autres

Révélant à l'autre son propre désir l'actrice renverse le mode de la compétition entre artistes et entre femmes, et instaure une circulation inspiratrice vertueuse. La création, où s'opère l'advenue d'une subjectivité, est factrice de peur dès lors qu'il y a identification à l'idée de subjectivité close (une personnalité originale, qui nourrirait le mythe de l'artiste génial), partant de « mise en danger » de se voir « voler son idée ». Non seulement la trajectoire d'Isadora Duncan permet de relativiser l'identification d'une idée à une personne,

¹⁸⁶² Hubert Godard, « Fond/Figure », entretien cité, p. 6.

¹⁸⁶³ *Ibid.*

¹⁸⁶⁴ Jacques Rancière, *Le maître ignorant, op. cit.*, p. 31.

d'observer donc leur caractère collectif mais aussi évidemment transgenre, et la manière dont l'actrice crée des liens féconds pour l'art. En refusant de se laisser soumettre à la fonction d'inspiratrice, elle crée les conditions d'une scène qui renvoie l'autre à son propre désir. La scène de l'art n'est pas celle de la guerre (et de laisser imaginer les possibles d'une autre politique fondée sur l'alliance, où l'art serait modélisant).

En s'inscrivant dans la modernité en danse, Isadora Duncan non seulement inspire mais surtout met en réseau les grands rénovateurs de la scène théâtrale en Europe, qu'il s'agisse d'Edward Gordon Craig qui fut son amant et le père de son premier enfant ou encore de Konstantin Stanislavski. Le premier s'écrie à l'issue d'une représentation à Berlin en 1905 :

Vous êtes merveilleuse, [...] vous êtes extraordinaire ! Mais pourquoi m'avez-vous volé mes idées ? Où avez-vous été chercher mes décors ? [...] Vous êtes la réalisation vivante de mes rêves¹⁸⁶⁵.

L'« instinct » de propriété agi ici par Edward Gordon Craig tisse un premier lieu entre les artistes. La relation artistique et amoureuse qui s'ensuit crée une « autre circularité » que celle de l'affrontement agonistique, sur la forme de l'emprunt et de l'inspiration mutuelle. C'est en outre Isadora Duncan qui permet à Craig de rencontrer Eleonora Duse qui accepta de jouer dans sa mise en scène de *Rosmersholm* d'Ibsen. Sans crainte d'être « remplacée » par une autre, Isadora Duncan accepte au contraire d'occuper une double place de traductrice et médiatrice (on peut en ajouter une troisième, en tant qu'amante et future mère car Duncan est enceinte à ce moment) afin de concilier les tempéraments de feu des deux artistes.

Je me trouvai entre ces deux génies, qui se montrèrent, dès le début, en opposition absolue. Je voulais leur bonheur à tous les deux, les satisfaire l'un et l'autre. Je n'y parvins qu'en trichant un peu¹⁸⁶⁶.

Désir d'accord qui est désir de réalisation de l'autre dans l'art. Et de traduire partiellement, de modérer les propos enflammés de Craig à l'égard de la Duse, jusqu'à ce que le corps parle de lui-même et que l'actrice italienne quitte la place. Point de peur, ni d'agressivité ici qui en résulterait, mais plutôt la confiance, l'amour et le désir de réalisation artistique. Là où la fiction, dont on vient de voir qu'elle cherche à se substituer au réel par la médiation de l'exclusion des femmes, et de constituer réel et fiction en terrain d'affrontement et angoisse de mort – tuer, être tué –, dans « la vraie vie », les actrices avancent tout autre chose, qui se retrouve dans leur art.

Ainsi Constantin Stanislavski relate-t-il sa rencontre avec Isadora Duncan dans *Ma vie dans l'art* :

¹⁸⁶⁵ Isadora Duncan, *Ma vie, op. cit.*, p. 223.

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 247.

À ce moment, j'étais à la recherche du moteur de la création, celui que l'acteur doit apprendre à placer en son âme *avant de monter en scène*. J'ai probablement dû épuiser Isadora Duncan avec mes questions. Je la regardais lors de ses spectacles et de ses répétitions, guettant le moment où l'émotion en se développant changerait l'expression de son visage, et *elle passait avec des yeux brillants en affichant ce qui était né dans son âme*.

En me souvenant de nos discussions occasionnelles sur l'art et comparant ce que faisait Isadora Duncan à ce que je faisais moi-même, il devint clair que nous étions à la recherche de cette même et unique chose dans différentes branches de l'art¹⁸⁶⁷.

Là où la fiction patriarcale tend à imprimer sa marque sur le réel, les artistes cherchent, en relation avec les actrices, à faire de l'art une scène prolongeant le réel, le dilatant. La scène doit rendre visible les mouvements de l'âme de l'actrice, partant abattre toutes les fictions. Tel est en tout cas le rêve de la modernité.

Danser et échanger, parler de son geste, la danseuse, outre les inspirations qu'elle suscite chez de nombreux peintres, sculpteurs et évidemment danseurs et danseuses, invite chaque artiste à chercher en soi ce qu'il a à dire au monde. Ainsi le peintre Eugène Carrière dit-il :

La danse d'Isadora Duncan n'est plus un divertissement, c'est une manifestation personnelle, une œuvre d'art vivante, et qui nous incite à réaliser les œuvres auxquelles nous sommes nous-mêmes destinés¹⁸⁶⁸.

Miroir du désir de l'autre, la danseuse peut l'être dans la mesure où elle est elle-même dans son désir. L'actrice éveille le désir d'être dans son désir parce qu'elle est dans le sien. En ce sens elle est libératrice, puisque regarder en soi permet de suspendre tous les jugements et autres miroirs, ou de les faire apparaître comme tels. Or voir en soi par l'autre, c'est d'abord se sentir, et s'autoriser à parler vraiment de soi.

2. 2. 2. Porter les hommes à parler d'eux

La portée émancipatrice d'un geste est mimétique, elle ne fait pas l'économie du corps physique de l'actrice, ni du corps de sa voix. Habités à parler au nom des autres, les hommes se sont éloignés de leur corps, partant de leur capacité de désirer. Or si la scène politique doit être celle de la rationalité, l'art doit pouvoir prendre en charge les affects, et inviter les hommes à parler vraiment d'eux.

« Tous les acteurs sont des danseurs » réplique Jean-Quentin Châtelain¹⁸⁶⁹ à la journaliste, et parle de Zouc pour illustrer son propos, disant qu'elle a « une gestuelle, une présence

¹⁸⁶⁷ Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art* [1924], Londres, Geoffrey Bles, 1962. Notre traduction. Nous soulignons.

¹⁸⁶⁸ Isadora Duncan, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 101-102.

¹⁸⁶⁹ Jean-Quentin Châtelain (1959-) est un acteur suisse. Il joue notamment sous la direction de Claude Régy, Jacques Lassalle, Jorge Lavelli, Françoise Lepoix, Valère Novarina, Stuart Seide, etc.

physique, une légèreté¹⁸⁷⁰ ». Hubert Godard parle d'« écoute empathique » pour caractériser le transfert du geste de l'une à l'autre. Elle correspond à la « voie solidienne, osseuse (vibration tactile, le chant de la voix) », et se distingue de l'« écoute cognitive » qui transite elle par « voie tympanique, aérienne (les ondes, la parole, le sens) ». Si cette dernière permet de faire passer le sens, la narration, la seconde est ce qui charme, persuade, et entraîne avec soi. Être émancipateur pour un spectacle c'est aligner ces deux voies dans l'énonciation d'un rythme particulier qui passe de corps à corps – ainsi que Jacques Weber¹⁸⁷¹ le souligne lorsqu'il compare Zouc à Jacques Brel¹⁸⁷². Il ne s'agit pas de charmer au dépens du sens, ni de vouloir dire ou faire passer un sens – deux tendances fort repérables sur les scènes, tenant du corps ou de la parole – mais de la conjonction des deux qui crée l'« infinie distance » permettant l'appropriation, la lecture par les autres. Ainsi dans le dictionnaire de Philippe Caubère¹⁸⁷³, à la lettre « Z », l'acteur explique-t-il : « C'est probablement [Zouc] qui m'a inspiré de faire tous les personnages¹⁸⁷⁴ », quand Jean-Quentin Châtelain s'exclame : « j'espère qu'il y a quelque chose qui me lie à elle¹⁸⁷⁵ ! » Ces liens d'inspiration ne sont pas abstraits, et ils invitent ici les acteurs, ces hommes, à parler d'eux-mêmes, ce qui est souvent fort mal vu du point de vue de la virilité – un homme ne parle pas de lui, il se hausse au niveau des généralités¹⁸⁷⁶.

C'est ainsi non pas du point de vue du sens qu'il y a à penser le caractère émancipateur du geste de l'actrice, mais de celui des sens. C'est faire place, pour Zouc, au chant de sa voix, à sa grande musicalité.

Le langage, c'est évident, et si nous ne le savions pas Zouc serait là pour nous l'apprendre, n'est fait ni de mots ni de phrases mais d'abord d'une suite de sons diversement modulés qui forment déjà à eux seuls un système de communication où les murmures, les gémissements, les cris, les exclamations, puis les vocables et leurs assemblages variés viennent germer. La voix, la hauteur de la voix, son mode d'émission constituent le support générateur du discours. [...] En même temps

¹⁸⁷⁰ Jean-Quentin Châtelain, « Faxculture », Florence Heiniger (prod.), Radio Télévision Suisse, 4 novembre 1999.

¹⁸⁷¹ Jacques Weber (1949-) est un acteur français, il intègre le Théâtre populaire de Reims sous la direction de Robert Hossein; il dirige de 1979 à 1985 le Théâtre dramatique national de Lyon et de 1986 à 2001 le Théâtre de Nice.

¹⁸⁷² « On retrouve ça chez tous les grands monstres [il est question de Zouc], c'est un décalage. Vous parliez du rythme de Jean-Quentin [Châtelain], mais je pensais au rythme qu'avait Jacques Brel aussi. Quand Jacques Brel parlait avec violence, les gestes étaient complètement lents. Ses jambes sont en bordure du naturalisme, ils ne le sont surtout pas. Ils ne sont jamais dans le naturalisme, ils nous proposent cette infinie distance, ils nous disent c'est un spectacle [...] » (Jacques Weber, *ibid.*)

¹⁸⁷³ Philippe Caubère (1950-) est un acteur français, notamment auprès d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, puis célèbre pour ses monologues autobiographiques.

¹⁸⁷⁴ Philippe Caubère, « L'Abécédaire », disponible en ligne sur le plateforme <youtube>. <https://www.youtube.com/watch?v=F7RQO8iATD4&t=62s>.

¹⁸⁷⁵ Jean-Quentin Châtelain, « Faxculture », émission citée.

¹⁸⁷⁶ Voir Olivia Gazalé, *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017.

qu'elle parle et afin de pouvoir parler juste Zouc-la-bavarde chante. C'est une musicienne. Sa vie durant, elle aura tendu l'oreille, quasi douée d'une *audition verbale* absolue¹⁸⁷⁷.

Ce qui transite dans *L'Album*, c'est la voix de l'actrice – il est peu de spectacle que l'on puisse uniquement écouter, et l'actrice s'est aussi faite connaître par les enregistrements sonores des différentes versions de *L'Album*. Georges Piroué a cette jolie formule pour évoquer la place du discours dans le spectacle, « comme l'œuf au sommet du jet d'eau », et d'avancer que ce que l'on entend dans sa parole c'est aussi sa source, ici sa région suisse au patois duquel elle donne « la saveur de l'inusité », qui « procure la sensation d'un idiome presque étranger¹⁸⁷⁸ ». Là où « [l]e langage, pour le Français est, semble-t-il, une paroi étanche entre la personne qui parle et celle à qui l'on parle, une manière de faire se tenir à distance les deux interlocuteurs. Ou disons : un appareil phonique aseptisé¹⁸⁷⁹ », l'actrice suisse fait chanter la langue française, délivrée du reproche de rationalité et de sa structure réflexive des mœurs¹⁸⁸⁰.

L'actrice ouvre aux hommes la possibilité de parler de soi au pluriel, brisant les stéréotypes de l'unique et de la virilité. Si les hommes sont structurellement habilités à parler pour les autres, l'actrice suggère de faire un pas de côté et de considérer ce que les hommes, en parlant ainsi, tuent et nient d'eux-mêmes. La notion de « représentation » en politique implique une abstraction improductive au théâtre où l'on a besoin, nous dit Zouc, de voir des corps situés, c'est-à-dire vivants quelque part.

2. 2. 3. Faire entendre un lieu

L'art de l'acteur est d'incarner des « points de vue », donc de donner à voir comment « les hommes vivent ». Par delà tous les discours, il s'agit de montrer des corps en vie, et de créer un effet de transparence de l'interprète aux codes de genre certes mais aussi au milieu. Dans cette « proposition autobiographique en creux où le personnage principal a disparu, comme le négatif d'une vie¹⁸⁸¹ », l'actrice s'efface pour donner la parole à d'autres en faisant entendre leur musique singulière, ici celle de sa région natale.

¹⁸⁷⁷ Georges Piroué, « Aux sources du langage zoucois », *Zouc*, *op. cit.*, p. 109-110.

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 110-111.

¹⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸⁸⁰ Benoîte Groult, « Commission de terminologie pour la féminisation des noms de métiers, de grades et de fonctions », arrêté de féminisation publié au *Journal officiel* en mars 1986 ; Bernard Cerquiglini, *Le Ministre est enceinte*, *op. cit.* ; Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin !*, *op. cit.*

¹⁸⁸¹ Laetitia Dosch, *Un album*, en collaboration avec Yval Rozman, création Théâtre de l'Arsenic, Lausanne, 2015. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Un-album/>.

L'actrice disparaît dans un « tissu de langage », pour reprendre la formule de Barthes, afin de donner à entendre les voix et les sons d'un lieu. Cela s'inscrit dans ce que Georges Piroué appelle « une manière particulière de se faire entendre, par antiphrase », particulière aux personnages féminins de *L'Alboum* :

cheftaines, infirmières, organisatrices d'édifiantes soirées récréatives qui ont le trou du cou tout rétréci lorsqu'elles chantent et les lèvres en cul de poule lorsqu'elles parlent à force d'affectation à se vouloir dignes, sourcilleuses et soucieuses de travailler à la victoire du bien, d'entretenir une saine gaîté parmi toute cette belle jeunesse, etc., etc. Même la grand-mère d'une exactitude si prenante dans la confiance de ses misères est atteinte de ce virus. Il y a dans son susurrement un je ne sais quoi d'ecclésiastique¹⁸⁸².

L'actrice donne à voir comment les femmes sont prisonnières de la langue française, tout en montrant comment leurs corps l'excèdent.

Mais il est clair que dans la plupart des sketches de Zouc l'éclairage est moins orienté sur la calamité de cette défiguration du vrai par le langage (incarnation fatale dans la réalité géographico-historique) que sur le miracle de la communication obtenue malgré la difficulté d'avoir à se confier aux mots. L'effusion prime. Ce qui, trop profond, ne peut être dit, inonde le dire, l'allège et le sublimise. Le discours est transparent¹⁸⁸³.

Si le langage défigure, la musicalité de la voix de l'actrice configure les corps dans une géographie. L'actrice transgresse ici sa fonction de miroir pour donner à voir un lieu par le son de la voix. D'une part, elle n'a pas peur de s'enlaidir, d'être défigurée par l'acte de dire et de faire ressentir, d'autre part le chant de la voix, c'est-à-dire le son permet de singulariser les personnages par leur appartenance à un lieu précis. Il y a un effet de transparence synesthésique entre le « dit » et le « vu » qui conduit Marguerite Duras à interroger l'actrice :

Marguerite Duras : Si je vous dis : ce que vous faites, ça fait partie de votre être, vous êtes d'accord ?

Zouc : C'est un bon mot, ça, être, ça fait partie de ça¹⁸⁸⁴.

Sur la scène de l'art, l'actrice fait apparaître un territoire qu'elle a quitté, voire fui, pour « devenir soi ». Les liens ne sont pas montrés « rompus » mais rendus à la fois particuliers à un *topos* et étranges, fondamentalement très éloignés. Le site de son énonciation se superpose à son lieu de naissance. Ainsi la musicalité de la voix peut-elle être mise en relation avec le rôle territorial de la ritournelle deleuzienne, qui comme « l'oiseau qui chante, marque ainsi son territoire... [...] Le *nomos* comme loi coutumière et non écrite est inséparable d'une distribution d'espace, d'une distribution dans l'espace, par là il est *ethos*, mais l'*ethos* est

¹⁸⁸² Georges Piroué, art. cité, p. 116-117.

¹⁸⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁸⁴ « Dialogue Marguerite Duras – Zouc », *Le Monde*, 13 décembre 1984, p. 25.

aussi bien la Demeure¹⁸⁸⁵ ». En abordant ses personnages par le chant de la voix, l'actrice territorialise sa déterritorialisation, pour le dire avec les termes de Gilles Deleuze. Son geste manifeste sa prise de distance en rendant sensible le détour : c'est de là que je viens, c'est ce que je dénonce, c'est ce qui m'a conduite ici, c'est ce qui nous permet de nous entendre.

[Q]ui dira n'avoir pas *entendu* l'interlocutrice de Mme Fonalmeun au téléphone ? Non seulement on croit connaître le contenu de sa conversation mais on perçoit comment elle converse, jusque dans les moindres tics de langage. Avec Zouc, le silence lui-même a son bec¹⁸⁸⁶.

Émanciper n'est pas seulement donner la parole à l'autre, ici celles et ceux que l'on ne voit ni n'entend guère, dont il est souvent présenté une caricature (les gens de la campagne), mais permettre de faire entendre jusqu'à ce qu'ils et elles ne disent pas, rendre à l'inouï la chair et ainsi à l'autre son statut de personne derrière le personnage, mais aussi de paysage¹⁸⁸⁷ dans la personne. C'est comme petit enfant que l'actrice s'adresse à nous qui « dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonant¹⁸⁸⁸ ». C'est ainsi qu'elle touche l'enfance chez les hommes et les femmes, permettant aux premiers, sommés de très vite la dépasser, de s'y lier pour composer leur propre poème – ainsi que firent Philippe Caubère¹⁸⁸⁹ et Jean-Quentin Chatelain¹⁸⁹⁰, par exemple.

D'une certaine manière, le geste de l'actrice, ici particulièrement émancipateur considérant l'annexion patriarcale du corps désirant des hommes, rassure. De l'actrice miroir du désir de l'autre parce qu'elle est elle-même en lien avec le désir de dire et d'être en scène à l'actrice qui émancipe le personnage de sa fixité jusqu'à délivrer, à nos sens ébahis, le paysage dans le personnage, une autre circularité est proposée, en lien avec la passion de l'art. Elle tient en effet absolument à distance la scène politique pour se situer au cœur de la relation à l'autre –

¹⁸⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 383-384.

¹⁸⁸⁶ Georges Piroué, art. cité., p. 119.

¹⁸⁸⁷ Gilles Deleuze dans *l'Abécédaire*, à la lettre « D » comme Désir : « Et nous, on disait une chose très simple, vous ne désirez jamais quelqu'un ou quelque chose, vous désirez toujours un ensemble. Ce n'est pas compliqué. Et notre question, c'était, quelle est la nature des rapports entre des éléments, pour qu'il y ait désir, pour qu'ils deviennent désirables. Je vais dire, je ne désire pas une femme, j'ai honte de dire des choses comme ça, c'est Proust qui l'a dit, et c'est beau chez Proust, je ne désire pas une femme, je désire aussi un paysage qui est enveloppé dans cette femme, un paysage qu'au besoin je ne connais pas et que je pressens et tant que je n'aurai pas déroulé le paysage qu'elle enveloppe, je ne serai pas content, c'est à dire que mon désir ne sera pas abouti, mon désir restera insatisfait. » (Gilles Deleuze, Claire Parnet, Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD/VHS, Paris, éditions Montparnasse, 1996.)

¹⁸⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 382.

¹⁸⁸⁹ Nous le voyons plus bas.

¹⁸⁹⁰ De manière indirecte, mais l'acteur est fameux pour ses monologues et « seul en scène ». Antoine Perrault établit un lien avec Zouc à l'occasion de son spectacle *Gros Câlin* mis en scène par Bérangère Bonvoisin au Théâtre de l'Œuvre à Paris, novembre 2013. (Cf. Antoine Perrault, « Au théâtre, Romain Gary qui surgit hors de la nuit », *Médiapart*, 22 novembre 2013.)

artistes, *je*, lieu. Être miroir c'est effectivement être niée comme subjectivité, faire apparaître de l'identité ; en acceptant de l'être, les actrices s'effacent en effet comme personnes pour faire apparaître la particularité d'une relation – c'est elle désormais qu'il s'agit d'identifier, de considérer à égalité.

2. 3. Vers l'égalité

Le principe d'égalité, à la base de l'enseignement du maître ignorant et tel qu'il est analysé par Jacques Rancière, est émancipateur car il se substitue au « principe d'inégalité, le vieux principe, [qui] abrutit quoi qu'on fasse¹⁸⁹¹ », à la base du rapport vertical, descendant et hiérarchique de chacun·e au langage au moment de l'apprentissage. Isadora Duncan, qui pour être inspirée par les textes est d'autant mieux informée des pouvoirs de la parole, avançait que

[l]’on parle mieux de la Danse en dansant qu’en publiant des commentaires et des explications. Un art doit se passer de tout cela, d’ailleurs ; sa vérité doit lumineusement éclater d’elle-même si elle est vraiment belle.

Avant, toutefois, de préciser : « Aussi bien, ne veux-je plus faire de théorie ni émettre de principes. Mais je puis tout de même dire, sans être accusée de prêche, quelle idée je me suis toujours faite de la Danse¹⁸⁹². » Dire pour défaire les catégories et idées préconçues, afin de libérer le geste, ainsi distinguer l'interprète de son art. Considérer objectivement le travail de l'interprète, indépendamment des catégories de genre, permet de construire une scène de l'art en verticalité, revendiquant une autorité intrinsèque dès lors qu'elle est bien distincte des scènes qui y sont annexées.

2. 3. 1. Égalité des genres artistiques et des intelligences

Toujours dans la démarche d'affirmer une légitimité, et en l'occurrence de la donner, les actrices, et ici Sarah Bernhardt et Yvette Guilbert, posent l'égalité des genres artistiques et des capacités de l'actrice et de l'auteur, dans des sociétés qui accordent bien plus de pouvoir et donc de poids à l'écrit qu'à l'oralité. Il est question de donner une vue sur leur art à même d'émanciper les aspirants interprètes des catégories internes à l'art dramatique, et des hiérarchies qui règnent dans l'institution.

Yvette Guilbert argue du fait que « [p]our la comédienne, comme pour la diseuse de chansons, la technique est la même¹⁸⁹³ ». Différents aspects se rejoignent en effet : la

¹⁸⁹¹ Jacques Rancière, *Le maître ignorant, op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁹² Isadora Duncan, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 28

¹⁸⁹³ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson, op. cit.*, p. 11.

diction¹⁸⁹⁴, la prononciation, l'articulation¹⁸⁹⁵, la nécessité de rendre chaque mot, chaque syllabe, dans une intensité à même de traduire le sentiment de la phrase et le caractère particulier du rôle. En outre, en butte à l'infériorité dont pâtit l'art de dire (de l'actrice et de la diseuse ensemble) par rapport à la cantatrice, Yvette Guilbert cite Verdi :

si l'on rencontrait sur les grandes scènes lyriques des interprètes sachant *dire* un texte, [...] nous pourrions écrire des thèmes musicaux, appropriés aux paroles, que nous prendrions alors, en considération. Mais nous n'avons que des voix, rien de plus, des voix plus ou moins belles, mais des voix qu'il s'agit de faire briller pour le bien de nos œuvres. Oh ! si nous avions des « diseuses », dans les cantatrices... parbleu¹⁸⁹⁶ !

Ainsi l'actrice rehausse-t-elle son art à celui de l'opéra, bien mieux valorisé socialement et artistiquement (cela en est une conséquence). La citation de Verdi porte à croire que les diseuses auraient toute leur place sur la scène opératique, à partie égale avec les chanteuses initialement formées pour elle. C'est sur l'importance du sens des mots que le compositeur insiste, et qu'il porte particulièrement au crédit des actrices et diseuses. Il s'agit non seulement de « faire sonner », mais de « faire entendre », à part égales.

Sarah Bernhardt, connue pour sa voix d'or, insiste sur la nécessité de « replacer les personnages dans leur milieu¹⁸⁹⁷ » afin de rendre « la multiplicité des “ nuances ”, que nous colorons, et mettons en lumière, nos personnages, nos sujets, leur atmosphère, leur époque¹⁸⁹⁸ ». À côté du travail sur le son, le sens, qui passe ici par la compréhension de la situation concrète des personnages à interpréter, a toute son importance. S'il y a une hiérarchie, elle est temporelle, c'est dans la manière de procéder, de commencer par le sens, avant de s'occuper du son : émancipée des jugements de valeur – bien qu'il en traîne dans l'énonciation d'Yvette Guilbert, lorsqu'elle explique : « je me suis appliquée dès mes débuts à colorer ma voix parlée, je ne me préoccupais de la musique de mes textes qu'en dernier lieu, c'était pour moi, *la garniture*. Toutes mes chansons furent apprises, comme des rôles ou des

¹⁸⁹⁴ « À l'articulation, et surtout à la pure *prononciation*, ce qui est loin de se ressembler... il faut ajouter l'art, d'allumer et d'éteindre les mots – de les plonger dans l'ombre ou la lumière – selon leur sens, de les amoindrir ou de les amplifier – de les caresser ou de les mordre – de les sortir ou de les rentrer – de les envelopper ou de les dénuder – de les allonger ou de les réduire, etc., etc., il faut ajouter, en un mot, tout ce qui fait vivre un texte, ou le fait mourir, ou palper avec force, couleur, style, élégance ou vulgarité, et y joindre alors : *la Diction!* – c'est-à-dire, la mise en action du verbe, l'analyse du texte, enrichie de sa composition expressive, de son sens extériorisé, “ visible ”. peint, sculpté, rendu vivant. » (*Ibid.*, p. 12.) La ponctuation est de l'autrice.

¹⁸⁹⁵ « Il ne faut pas confondre articulation et prononciation ; ces deux servantes de la pensée sont sœurs jumelles, il est vrai, mais elles ont cependant plusieurs points différents. Les défauts de prononciation sont fréquemment la manifestation d'un accent dû au lieu de naissance de l'artiste. » (*Ibid.*)

¹⁸⁹⁶ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, op. cit., p. 26-27. L'autrice souligne.

¹⁸⁹⁷ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 85.

¹⁸⁹⁸ Yvette Guilbert, *L'Art de chanter une chanson*, op. cit., p. 17.

poésies¹⁸⁹⁹. » En jeu ici la revendication d'une intelligence particulière à l'art de l'interprétation, localisée dans le sens du mot. De même la connaissance, les renseignements que l'on aura su prendre sur le personnage, « les notions du milieu historique ou social, l'analyse des passions à exprimer apparaissent comme des éléments essentiels¹⁹⁰⁰ », détaille Sarah Bernhardt. Le rééquilibrage du son vers le sens fait partie de la démarche émancipatrice des actrices, femmes et artistes de la scène. Faire montre de leur travail de dramaturgie « hausse » leur activité à celle de l'auteur, c'est-à-dire les met sur un pied d'égalité.

2. 3. 2. À la recherche de la verticalité

L'importance accordée au sens permet de conférer une autorité nouvelle à l'interprète, sur un pied d'égalité avec l'auteur. C'est parce que « toute action du comédien doit être le résultat visible de sa pensée¹⁹⁰¹ » que l'un et l'autre se valent : écrire et jouer sont deux *cose mentali*. L'actrice « ne devra penser qu'à... penser¹⁹⁰² ». Et c'est cela qui va lui permettre de trouver l'organicité, le corps du rôle – « c'est par ce “ penser ” qu'il tombera dans l'action¹⁹⁰³ ». Comment se positionner par rapport à la parole écrite de l'auteur dont on nous a appris qu'elle était supérieure, et en vertu de l'autorité attribuée à l'autorité masculine, pour les actrices dont le geste est pourtant d'« inter-préter » autrement dit d'être « entre » ? Deux verticalités dialoguent.

La dramaturgie est une manière d'entrer dans la logique intime de l'auteur, dans sa logique d'écriture, de se l'approprier, seule à même de mettre le corps en jeu.

La faculté d'imagination qui est la faculté maîtresse du poète, il faut que le comédien se l'assimile, que dans son cerveau passent à son appel les idées les plus disparates, qu'elles soient assez vives pour effacer toutes les autres, et concentrer autour d'elles toutes les forces intellectuelles et effectives. C'est à ce titre que l'acteur est, lui aussi, un poète, un créateur aussi grand que l'autre¹⁹⁰⁴.

Assimiler l'imagination de l'auteur n'est pas se confondre avec le poète, mais c'est penser son « cerveau », qui équivaut ici grammaticalement à la « faculté d'imagination », comme une carte, qui vient se substituer à celle de l'actrice – ses propres rêves et préoccupations journalières – sur laquelle viennent s'inscrire « les idées les plus disparates », une géographie d'intensités « intellectuelles et effectives ». Lors du jeu, c'est sur et avec cette carte que l'actrice se déplace, avec ici comme en écho ces « palais de la mémoire » qui servaient aux

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 27. L'actrice souligne.

¹⁹⁰⁰ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 90.

¹⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹⁰² *Ibid.*

¹⁹⁰³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹⁰⁴ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 105.

orateurs anciens à situer les différentes parties de leur discours¹⁹⁰⁵. Du labyrinthe de l'écriture on exploite ainsi en direct les recoins et abîmes, en vertu de ce qu'Hubert Godard nomme « géographie de l'empathie » qui semble jouer du texte au travail de l'actrice. Cette géographie de l'empathie est émancipatrice et non fusionnelle car elle implique d'« opérer un déplacement imaginaire », c'est-à-dire de former ce que le chercheur appelle sa « verticale subjective : dédoubler sa verticale sur la verticale d'un autre. L'empathie n'est pas la sympathie (fusion pathique)¹⁹⁰⁶ ». De l'imagination en trois dimensions, ou plus, du poète dont il ne reste que l'« aplat » de l'écriture, au corps en jeu de l'actrice qui se met dans l'espace en vertu de sa propre imagination, « dédoublée » sur celle de l'auteur, l'actrice émancipe le texte de l'écrit et son art de l'imitation entendue au sens classique de « copie du réel ». Son geste est celui d'une danseuse.

Lorsque l'actrice écrit qu'« il faut que, dans l'artiste, tout vive à la fois, que tout exprime la sensation profonde qui l'anime, que l'œil, la main, la position de la poitrine, l'inflexion de la tête contribuent à l'effet d'ensemble¹⁹⁰⁷ », non seulement Isadora Duncan aurait pu y souscrire, mais encore cela est la marque d'un décalage par rapport à la tradition déclamatoire encore en vogue à la fin du XIX^e siècle sur les scènes de théâtre, et situe l'actrice dans la revendication moderne d'une physicalité de l'interprète. Pour Sarah Bernhardt, « devenir le personnage¹⁹⁰⁸ » signifie être « en vie » avec lui, se déployer grâce à lui, découvrir d'autres espaces-temps insus. La grâce du geste est possible dès lors qu'elle est située dans un lieu, un corps et une localité précise qui l'informe. C'est à cette condition que l'actrice peut s'envoler « sur les ailes de l'imagination¹⁹⁰⁹ » qui sont donc deux, l'auteur et l'actrice devant *in fine* embarquer le public dans le voyage.

Cela est très concret pour Sarah Bernhardt qui préconise de ne jamais anticiper, à la lecture et lors de l'apprentissage du rôle, quelconque geste ni attitude : tout se « trouve à la répétition dans l'action même de la pièce. On ne doit pas chercher une pose, un cri, rien ! On doit tout trouver là, en scène, pendant l'effervescence du travail général¹⁹¹⁰ ». Lors des répétitions l'actrice trouve le corps du personnage. Anticiper par l'imagination représente un danger de « fusion pathique », celui de construire mentalement un corps. Cette construction ne peut être que fantasmatique, un « rêve » de personnage, non pas *le* personnage tel qu'il doit advenir –

¹⁹⁰⁵ Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, [1966] Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1987.

¹⁹⁰⁶ Hubert Godard, « Fond/Figure », art. cité, p. 6.

¹⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹⁰⁹ *Ibid.*

¹⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 170. Nous soulignons.

se « lever » lors du travail en groupe. « [C]omme le disent les Goncourt à propos d'un tableau de Chardin, à un certain moment, “la peinture se lève”, et suscite alors une véritable émotion¹⁹¹¹ », pour le dire avec l'historien de l'art Daniel Arasse. L'enjeu est bel et bien de parvenir à se positionner avec le personnage, comme un compagnonnage momentané, et ne pas se soumettre à son autorité, c'est-à-dire à l'autorité que l'on prête à l'écrit, et au poète mâle, choses communes et souvent mêlées, dans notre civilisation. De trouver ainsi sa propre verticalité, dédoublée sur la sienne, mais non confondue.

Le remède à la fusion pathique, c'est l'expérience, l'importance de l'énergie d'ensemble, seule à même de faire advenir le personnage en verticalité, c'est-à-dire comme création collective, et sous toutes ses facettes. Dans le mouvement et l'échange s'incarne ce qui ne pouvait apparaître à la lecture. Au milieu des autres et à la sensibilité même de l'actrice, il « se lève », dans le tourbillon de l'émotion. Il fallait cette empathie émancipatrice pour éveiller l'énergie profonde et verticale de l'actrice, lui permettre de se poser en égale à côté du poète, pour émanciper son art des codes bourgeois qui l'encrassent et le rivent au plancher.

2. 3. 3. Émanciper l'art du bourgeoisisme

Cette levée à soi et pour les autres du personnage est profondément émancipée, on le devine, du « système des emplois »¹⁹¹². Ainsi, pour Sarah Bernhardt, il est logique que puisque « chaque être se meut selon ses proportions¹⁹¹³ », « sauf quelques rares exceptions, les artistes doivent chercher à interpréter tous les caractères. Il ne faut pas se laisser cantonner dans un emploi¹⁹¹⁴ ». La condition d'un geste émancipé est celui d'une rencontre impossible à déterminer *a priori* mais dont l'interprète doit préparer la venue par le travail dramaturgique, on l'a vu. Pour que cette rencontre ait lieu, encore faut-il être sensible à la manière dont l'académisme ne s'arrête pas à ce système, mais imprègne un mode de penser global, très français, en l'occurrence. Émanciper l'art du théâtre du bourgeoisisme donne au geste de l'actrice une souveraineté qu'elle n'a pas dans l'espace civique. C'est donc distinguer les scènes pour les poser, encore une fois, l'une dans l'autre, l'une à côté de l'autre – et défaire toutes sortes de hiérarchies.

C'est là d'une grande importance pour la possibilité d'enrichir un rôle et d'entretenir, d'élargir sa palette de jeu, de ne pas se rigidifier sur des habitudes ou automatismes. Ainsi

¹⁹¹¹ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, préfaces de Bernard Comment et Catherine Bédard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 20.

¹⁹¹² Voir chapitre 1.

¹⁹¹³ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 209.

un tragédien doit jouer souvent, très souvent, la comédie moderne, même si son succès est moins grand quand il essaie ce genre. Il y gagnera de la variété dans les inflexions. [...] Toute tragédienne qui ne joue que de la tragédie prend le pas lourd, l'élocution lente et pensive, le geste solennel. [...] On ne saurait trop s'insurger contre cet état de choses ; car l'habitude de jouer tel emploi retire à l'artiste doué et intelligent, la nécessité de se perfectionner. Il se satisfait tout de suite en se glissant dans le même personnage qu'il a l'habitude de représenter¹⁹¹⁵.

La verticalité précédemment énoncée va de pair ou plutôt s'inscrit dans une horizontalité, une diversité des genres et des registres approchés. Parmi les premières professeuses au Conservatoire, Sarah Bernhardt quitte l'institution et s'en explique indirectement dans *L'Art du théâtre* : « Le Conservatoire National fabrique des marionnettes étiquetées. Et c'est un grand malheur qu'on ne veuille pas remanier de fond en comble son mode d'étudier¹⁹¹⁶. » Ce malheur est le résultat non pas de l'art mais d'un mode de penser qui « classe tout, cantonne tout, s'étant lui-même classé et cantonné volontairement dans l'étroite coquille du bourgeois¹⁹¹⁷ ». C'est de là que découle l'enrégimentement des arts, et il faut entendre dans ce réquisitoire une actrice qui s'est aussi illustrée comme peintre¹⁹¹⁸, sculptrice¹⁹¹⁹, mais qui fut aussi autrice¹⁹²⁰, et à qui l'on a toujours reproché d'avoir plusieurs cordes à son arc :

Il [l'archétype bourgeois] veut que certains peintres fassent certains tableaux. Que ces tableaux soient d'une certaine grandeur. Il n'admet pas que le sculpteur soit peintre, ni le peintre musicien ; ni le musicien architecte, ni l'auteur acteur, ni l'acteur écrivain. Il n'aurait jamais admis Eschyle, Euripide, Molière, Shakespeare, comédiens et poètes ; Aristodème ambassadeur et acteur, Léonard de Vinci, Michel Ange, politiciens, peintres et sculpteurs. Il rit encore du violon d'Ingres, et impose aujourd'hui qu'il est la majorité son veto aux comédiens¹⁹²¹.

Femme interdite dans la diversité de ses champs d'expression¹⁹²², l'actrice dégrève l'art du théâtre dans son ensemble. « [C]e Conservatoire absolument nécessaire, indispensable, est

¹⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 209-210.

¹⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 211.

¹⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁹¹⁸ En 1880 son tableau *Jeune Fille et la Mort* est remarqué par *Le Salon* comme une « promesse ». (Paul Maniz, *Le Salon : journal de l'exposition annuelle des beaux-arts*, Paris, juin 1880, p. 87.)

¹⁹¹⁹ Sarah Bernhardt présente des œuvres au Salon entre 1874 et 1891.

¹⁹²⁰ Entre autres, *Dans les nuages Impressions d'une chaise*, Paris, Charpentier, 1878 ; *L'Aveu*, drame en un acte en prose, Paris, Ollendorff, 1888 ; *Adrienne Lecouvreur*, drame en six actes, Paris, Fasquelle, 1907 ; *Petite Idole* (roman), Nilsson, Paris, 1920.

¹⁹²¹ *Ibid.*, p. 210-211.

¹⁹²² Pour Charlotte Foucher-Zarmanian la pluridisciplinarité de l'actrice est une « stratégie » : « Dans ces domaines plus difficiles à approcher [la peinture et la sculpture], les femmes sont confrontées plus concrètement au phénomène d'androcentrisme. Certaines d'entre elles vont dès lors choisir de parer à la misogynie des critiques en jouant la carte de la pratique secondaire ou de la pluridisciplinarité. Cette stratégie est destinée à leur permettre de déployer un certain nombre de ruses et de donner un premier aperçu des possibilités d'infiltration de ces sphères traditionnellement à forte dominante masculine. [...] Sarah Bernhardt – actrice, peintre, sculptrice – et Judith Gauthier – écrivaine, poète, critique d'art, sculptrice – ont fait le choix d'une stratégie singulière, celle de la pluridisciplinarité pour contourner et détourner les circuits artistiques traditionnels de leur temps, afin de devenir visibles et légitimes dans le domaine des arts visuels. » (Charlotte Foucher-Zarmanian, *Créatrices en 1900*, op. cit., p. 158.)

encremé de bourgeoisisme¹⁹²³ », assure Sarah Bernhardt. L'émancipation ici n'est pas d'abattre les institutions mais de les émanciper de ce qui entrave leur raison d'être. L'apprentissage est bon dès lors qu'il refuse les catégories, et refuse la posture du professeur. Car c'est uniquement de l'intérieur de la pratique de l'art que l'interprète peut libérer le théâtre de la bourgeoise bienséance qui l'inhibe et le fige. Pour l'actrice, c'est à partir du moment où il est évident que le système des emplois reflète un art français et que la France est « aussi le pays de la bourgeoisie¹⁹²⁴ », qu'il est possible de s'affranchir de ce système, socialement et géographiquement relativisé, et d'envisager son art comme politique, ayant une place concrète et donc des effets dans la cité.

Sarah Bernhardt pose en effet le théâtre comme « le tremplin de toutes les luttes intellectuelles qui se sont souvent terminées en luttes révolutionnaires¹⁹²⁵ ». En faisant la part des choses entre l'art du théâtre d'un côté, et ses règles et systèmes, reflets d'une morale bienpensante et conservatrice de l'autre, l'art peut être vraiment libérateur non seulement pour l'artiste dramatique mais aussi pour le public, assimilé à la société par l'actrice qui compare le théâtre à un « arc immense sur lequel le génie des poètes lance des flèches meurtrières et bienfaisantes à la société, à la morale¹⁹²⁶ ». Autrement dit, en s'affranchissant des cadres internes à son art en tant qu'ils sont propres à un pays, la France – donc non universels –, et imposés par une classe sociale, la bourgeoisie qui dirige l'art et la société – et non façonnés par des artistes –, l'actrice peut porter de manière sensée et organique une parole poétique, alignée avec la pensée de l'auteur, « visant » la société comme ensemble politique, ce qui est la finalité du théâtre selon Sarah Bernhardt.

Émanciper le théâtre de ses particularismes nationaux et de ses codes esthétiques, imposés en fait et subrepticement par une classe dominante, permet à l'actrice d'envisager toucher le public, porter une parole poétique désencombrée capable d'effectivités sociale et morale, gagnant en universalité. Ce « débrouillage » constitue une communauté d'artistes dédouanée des catégories de genre artistiques et sexuels et permet de voir dans les gestes du peintre, du sculpteur, de l'auteur, de l'interprète l'expression d'une même nécessité de subversion des normes héritées et présentées comme internes à l'art, « naturelles ». On voit comment l'angle du genre de l'actrice est libérateur pour l'art du théâtre : il le décharge du bourgeoisisme et de sa « pulsion naturalisante » (qui aligne « norme », « normalité », « nature »), et lui rend une

¹⁹²³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁹²⁴ *Ibid.*, p. 210.

¹⁹²⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁹²⁶ *Ibid.*

place d'effectivité réelle dans la cité, s'adressant de plain pied au public. « Déchu », le théâtre peut être « actif », agent de cultures et de sociabilités multiples.

Revendiquer l'égalité n'est possible que dès lors que l'actrice a su se faire reconnaître comme personne par la société à laquelle elle s'adresse. Cela implique qu'elle ait fait apparaître la carte des désirs patriarcaux pour se « reterritorialiser ailleurs¹⁹²⁷ », su et pu se poser en égale sans attendre de reconnaissance extérieure au champ de l'art, intériorisant la verticalité du poète sans rejouer les rapports de pouvoir qui l'infériorisent. L'infériorisation est démasquée comme un processus aliénant bien plutôt qui se tient dans cette position subjective méprisante. Une relation émancipatrice ne peut en effet se mettre en place dès lors que les actrices s'identifient aux positions, rôles et fonctions auxquelles elles sont ramenées en tant que femmes – ce qui suppose clairvoyance et opération de distinction entre l'actrice et son geste –, tout en ne niant pas occuper telle ou telle place dans l'œil de l'autre et sans renoncer à transmettre ce qui doit l'être – et de donner un exemple, insituable, d'une « persévérance dans son geste ». Cette dernière distinction est en effet souvent refusée aux actrices, identifiées à ce qu'elles produisent, dont le geste n'est pas d'art mais prolongation de son « essence », d'où provient la notion de « féminité mascarade¹⁹²⁸ ». Or c'est précisément depuis la conscience de la mascarade qu'elles « habitent le trouble¹⁹²⁹ » du refoulé de la société bourgeoise – corps sexué, matière, enfance, trouble lui-même. Assumer cela permet aux actrices d'être émancipatrices. Elles se mettent en scène à travers une identité fluide, mouvante (exclues de la citoyenneté, il ne s'agissait certes pas de se conformer au modèle identitaire que celle-ci promouvait). « [V]entres du monstre¹⁹³⁰ », elles sont saillantes comme des maux trop visibles d'une société malade, incapable de « digérer » ce qu'elle produit par extrême focalisation du regard. Le monde de Teddy Bear est fasciné par ce qu'il rejette : fasciné par lui-même. C'est donc en déplaçant le regard et en envisageant le théâtre du point de vue des femmes pour voir comment leur position de mineures – au sens de Deleuze et

¹⁹²⁷ « Il n'y a pas de territoire sans un vecteur de sortie de territoire. Il n'y a pas de sortie du territoire c'est-à-dire de déterritorialisation sans un effort pour se reterritorialiser ailleurs. » (Gilles Deleuze, « A comme Animal », in *L'Abécédaire*, vidéo citée.)

¹⁹²⁸ « Le lecteur peut se demander quelle distinction je fais entre la féminité vraie et la mascarade. En fait, je ne prétends pas qu'une telle différence existe. Que la féminité soit fondamentale ou superficielle, elle est toujours la même chose. » (Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », *Féminité mascarade*, op. cit., p. 199.)

¹⁹²⁹ En référence à Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.) *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Paris, Dehors, 2019.

¹⁹³⁰ Julien Pieron, « A comme Haraway, B comme bécédaire, C comme... », *Habiter le trouble*, op. cit., p. 14.

Guattari, les mots changent de scène, la terre tourne – « changent tout¹⁹³¹ », pour reprendre une expression de Frédéric Worms, qu'il faut désormais se pencher pour entrer dans la « machine » qu'est ce théâtre patriarcal, machine à fabriquer les désirs en direction du même, à subvertir en touchant le cœur. Après avoir affirmé l'égalité, revendiquer une puissance, mais autre.

II. Théâtres de femmes

Émanciper le théâtre du patriarcat c'est changer le théâtre de l'intérieur, c'est-à-dire le théâtre comme point de vue. Affirmer qu'il y a un théâtre patriarcal, c'est dire qu'il y a un théâtre qui, depuis que son origine a été nouée à l'origine de la démocratie, a banni les femmes – épouses, mères, filles – de la représentation, cela avec les étrangers et les enfants, sans jamais ainsi voir d'où il parlait. Or « [d]'où voit-on ? Avec quels instruments voit-on ? Grâce à qui et à quoi voit-on ? La façon de voir, c'est-à-dire la vision habilitée par ce corps étendu, n'est pas qu'une façon de voir, jugement. Elle est une façon d'organiser le monde et d'y vivre¹⁹³² ». Le terme de « femme » « territorialise » certes les rapports de dominations, mais « les femmes » au et du théâtre ne sont pas à penser en terme d'identité politique mais d'affinité¹⁹³³ élective, à différentes échelles. Se joue dans le théâtre des femmes, différents rapports et « machines désirantes » à même de reconfigurer la domination politique en émancipation personnelle : une spectatrice sait qu'elle est une actrice sur la scène du monde et ainsi regardée, une actrice sait qu'elle est aussi une figure de mère, d'amante ou d'enfant dans le regard des hommes qui si haut la portent. Or rendre conscient le spectateur de sa place de regardeur et de ce qu'il met en scène dans son œil, celui de l'histoire même, est libérateur – et l'effet spiraliq ue repéré sur le corps de l'actrice mime l'étourdissement du spectateur qui se rend compte des profondeurs où il est co-entraîné. Mais parler de « théâtre de femmes » n'est pas nier deux mille ans de patriarcat. C'est dédoubler les scènes, et cela de manière fort inégalitaire puisque ce théâtre des femmes n'est que très peu documenté, à la fois du point de vue des spectatrices et des actrices. En outre, la « réalité historique », fort lacunaire, est elle-même entravée par les propos des auteurs qui donnent leur avis sur la place ou non des

¹⁹³¹ Frédéric Worms, « Les femmes changent tout », *Matières à penser*, France culture, 13-17 mai 2019, 5x45minutes.

¹⁹³² Benedikte Zitouni, « *With whose blood were my eyes crafted ?* (D. Haraway) Les savoir situés comme la proposition d'une autre objectivité », in Elsa Dorlin, Eva Rodriguez (dir.) *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 46.

¹⁹³³ Distinction opérée par Donna Haraway, « Manifeste cyborg », in *Manifeste cyborg*, *op. cit.*, p. 39.

femmes lors du rite théâtral (sont-ce pétitions de principe ou reflet de la réalité ?) : d'un côté l'histoire où, évidemment, les femmes vivent libres mais sont aussi empêchées par certaines dispositions sociopolitiques, de l'autre les vues de l'historiographie qui reconstruit *a posteriori*, à partir des sources trouvées et/ou élues, l'histoire, et la transmet. Si l'on ne parle pas des spectatrices c'est parce que les femmes sont des non-sujets politico-historiques (pour l'historiographie, il faut attendre le début des années 1990¹⁹³⁴), mais aussi parce qu'elles sont objets de regard, qu'elles font partie de la séance théâtrale¹⁹³⁵. Schize historique intériorisée par les femmes dont les corps, de part et d'autre de la rampe, se sont en réalité depuis fort longtemps constitués en scène, conscients de leur fonction de support, et du théâtre comme dispositif¹⁹³⁶. L'œil de l'histoire est un corps de femme que le théâtre met à mort – où le revers du « désir » de se voir glorieux est celui de tuer – que les actrices émancipent en renvoyant la mort à l'envoyeur sans la donner mais en la montrant comme effet sensible... changement de perspective soumis au désir de cet œil de changer sa manière de jouir.

1. De l'une aux autres, les spectatrices émancipées

Les spectatrices, comme les actrices, sont des femmes, elles sont toutes assignées à une fonction de regard et de jouissance pour l'œil patriarcal. L'actrice et la spectatrice n'ont pas tant en commun leur genre que le rôle sexuel auquel elles sont assignées dans nos sociétés « modernes », et que le théâtre exploite. Ainsi les actrices ont-elles distingué dans leur adresse libératrice les femmes des hommes, donc suggéré de prendre en considération le genre du rôle du spectateur. Impensé dans l'histoire du théâtre, au féminin il permet, de la Grèce ancienne à aujourd'hui, de rappeler que l'émancipation féminine est étroitement liée à l'histoire de l'émancipation des actrices. Comme les actrices, les spectatrices sont scindées entre négation historique et surexposition dans laquelle les tient le dispositif théâtral. Sauf qu'elles n'occupent, lors de la séance théâtrale, précisément pas les mêmes places. Le théâtre considéré du point de vue des femmes – de celles qui sont présentées comme non-hommes,

¹⁹³⁴ Où paraissent les sommes dirigées par Michelle Perrot et Georges Duby sur *L'histoire des femmes en Occident*, *op. cit.*.

¹⁹³⁵ « [L]a séance, c'est-à-dire le spectacle » théâtral, fait référence à celle de cinéma. (Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, postface d'Emmanuel Wallon, Paris, Gallimard, 2006, p. 69.)

¹⁹³⁶ « [L]e théâtre serait un dispositif pratique capable de réaliser une série de liens à la fois dans et pour la cité qui le contient. Ce serait donc ici un lieu-lien situé dans l'hétérogénéité de la cité et qui possiblement, permettrait de fournir un endroit réglé, cadré, pour que la cité se retrouve. » (Christian Biet, à la suite de Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, t. II ; in « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVII^e-XXI^e siècle) », *Littératures classiques*, n° 82, 2013, p. 81. Consulté le 12 décembre 2019. DOI : 10.3917/licla.082.0079. URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2013-3-page-79.htm>.)

mais d'autres sont tenu-es dans cette position¹⁹³⁷ – permet de faire pivoter le regard de la place de qui domine à qui est dominé, qui, plutôt que de chercher à prendre la place du premier, suggère d'autres points de vue. S'affranchir en spectatrice c'est donc renverser le regard, et se poser en sujette au milieu de scènes qu'elle peut « dysposer¹⁹³⁸ » en autant de manières d'échapper à la toute-puissance de l'œil masculin du théâtre et de l'histoire, montage médié par la recherche du plaisir. Geste émancipateur car inaugurant une toute autre mise en scène du désir articulé par la relation entre la scène et la salle, une autre manière de poser son regard et d'aimer les corps vivants.

1. 1. Les spectatrices : toujours là !

S'intéresser à la présence effective des spectatrices lors du rite théâtral, et ce d'une manière transhistorique, est tout récent¹⁹³⁹. Ces derniers travaux, encore non publiés, nous donnent un appui pour montrer que lorsqu'elles prennent la parole – n'attendant donc pas qu'on la leur donne – les spectatrices sont absolument conscientes du rôle qu'elles tiennent et n'hésitent pas à renverser le regard, se posant à leur tour en metteuses en scène de la séance (scène et salle conjointes), avançant leur point de vue qui tient compte de la schize du regard au présent et de « l'œil de l'histoire¹⁹⁴⁰ ». « [U]ne optique est une politique de positionnement », pour Donna Haraway, qui précise qu'« il n'y a pas de vision immédiate à partir du point de vue des assujettis¹⁹⁴¹ ». Quels sont les outils des spectatrices, qui font vivre le théâtre, s'y rendent et en parlent, pour critiquer le théâtre, et quelle est la teneur de cette critique ?

1. 1. 1. Spectatrices antiques et modernes en Europe

En Grèce, à Athènes lors de la période classique, rien ne permet d'attester de la présence de spectatrices dans l'hémicycle lors du rite dionysiaque, tandis qu'à Rome il existait des

¹⁹³⁷ Une analyse intersectionnelle complexifiant la question la complèterait.

¹⁹³⁸ Au sujet de la poétique de Bertold Brecht, Georges Didi-Huberman parle d'un « art de *dysposer les différences*. Or, une telle disposition, en tant qu'elle pense la coprésence ou la coexistence sous l'angle dynamique du conflit, en passe fatalement par un travail destiné, si je puis dire, à *dysposer* les choses, à désorganiser leur ordre d'apparition. Façon de montrer toute disposition comme un choc d'hétérogénéité ». (Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, t. 1*, Paris, Minuit, 2009, p. 86.)

¹⁹³⁹ Véronique Lochert, Marie Bouhaïk-Gironès, Céline Candiard, Fabien Cavaillé, Jeanne-Marie Hostiou, Mélanie Traversier (dir.) « *Spectatrices ! Les femmes au spectacle de l'Antiquité à nos jours* », Université Paris 3, 26-28 septembre 2019. Actes à paraître.

¹⁹⁴⁰ Nous faisons ici référence à la série de livres regroupés sous ce titre par George Didi-Huberman, *L'œil de l'histoire*, 6 tomes, Paris, Minuit, 2009-2016.

¹⁹⁴¹ Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg*, *op. cit.*, p. 122.

sections qui leur étaient réservées, comme en l'Espagne du Siècle d'Or¹⁹⁴². La place des femmes au théâtre est le reflet de la fonction qui leur est attribuée dans la société, pourtant leur présence souvent effective dans le lieu théâtral influe considérablement sur lui.

C'est la question du rapport aux émotions dans un cadre civique qui se pose. Les femmes, selon Platon, y étant soumises et ainsi aisément manipulables par le discours théâtral, elles sont potentiellement dangereuses pour l'ordre social. Platon écrit que les femmes « pourraient » (c'est un conditionnel utopique) assister aux tragédies mais pas aux comédies en raison de leur obscénité. Dans le *Gynaiokratia* d'Alexis en revanche, le fragment 41 mentionne des places réservées aux étrangères. Il est possible d'interpréter cette absence de discours des femmes comme le fait qu'elles ne sont pas interpellées dans la rue – contrairement à l'adresse masculine –, le théâtre reproduisant alors une pratique sociale qui ne pourrait induire à l'absence de spectatrices. Très actives lors des fêtes religieuses des grandes Dionysies, les femmes sont dédiées à l'exercice rituel et se rassemblent entre elles, comme nous l'avons vu avec Sappho où la féminisation de l'adresse est évidente. Dans les « textes dramatiques¹⁹⁴³ » en revanche, les adresses sont exclusivement masculines, comme le montre Malika Bastin-Hammou¹⁹⁴⁴.

Les spectatrices sont si bien des femmes-matières que c'est l'étude des latrines qui conforte la différence entre gradins féminins et masculins à Rome : larges, cachées et moins nombreuses, on les imagine destinées aux femmes, elles sont situées en haut du Colysée. Les cinq secteurs des gradins du Colysée sont accessibles par des voies séparées dans l'édifice, ce qui permettait aux femmes et aux hommes de ne pas se croiser. Les spectatrices sont ainsi assises ensemble dans des sections qui leur sont réservées, au fond du bâtiment, et ce indépendamment de la couleur de leur vêtement qui, pour les hommes, permet de s'identifier et de participer au spectacle par catégories socio-professionnelles. Les textes en revanche ne distinguent pas les genres du public, alors qu'ils marquent la distinction sociale, et

¹⁹⁴² On appelle ainsi la période courant du XVI^e au XVII^e siècle en Espagne et dans les pays d'Amérique latine, qui correspond à une période de rayonnement culturel, artistique et littéraire de la langue et du « style » espagnols.

¹⁹⁴³ Les guillemets en raison de l'impropriété de l'expression à cette époque. Cf. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit.

¹⁹⁴⁴ La question des spectatrices est très récente dans l'historiographie. C'est dans un article allemand de la fin du XVIII^e siècle, « Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bei den dramatischen Vorstellungen » (Karl August Böttinger, « Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bei den dramatischen Vorstellungen ? », *Teutscher Merkur*, janvier 1796, p. 23-46) que Malika Bastin-Hammou localise la première occurrence de l'attention portée aux spectatrices à cette époque. Cela ouvre alors un débat historiographique sur la nature même du rite théâtral : si l'accent est mis sur sa dimension politique, les femmes en étaient nécessairement exclues, si c'est la dimension religieuse qui prime, elles pouvaient être spectatrices du rite. Plus proche de nous, André Degaine suggère qu'exclues de l'adresse spectaculaire, les femmes n'en sont potentiellement pas moins présentes dans les gradins (André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, avant-propos de Jean Dasté, Paris, Nizet, 2000).

essentialisent « le sexe ». Il est écrit « femina », au singulier (« la femme »), tandis qu'il est fait mention des enfants, chevaliers, marchands, etc. En outre, l'attention portée au spectacle semble elle aussi genrée, puisque les femmes regardent la scène, et les hommes regardent les femmes, comme le montre Éloïse Letellier-Taillefer avec l'*Ars Amatoria* d'Ovide, où elle relève le comportement d'un spectateur qui drague une spectatrice elle-même tendue par la représentation spectaculaire. À Rome les femmes sont toujours sous le regard des hommes (Ovide pouvait, dans la fiction, les rendre proches, si les découvertes archéologiques actuelles nous présentent les femmes et les hommes éloignés les unes des autres). Elles restent un point aveugle du fait de l'absence, à ce jour, de source directe. Elles participent dans les textes à la mise en scène d'une société plus ou moins bien ordonnée par le regard masculin.

De même, au Siècle d'Or espagnol, les femmes du peuple sont parquées dans des « cazuelas » – tout à la fois poêle à frire, plat traditionnel et loges. Les cazuelas sont situées face à la scène, les spectatrices y sont très actives lors de la représentation et constituent un public puissant. Elles sont, selon Véronique Lochert, les destinataires privilégiées de l'ordre spectaculaire. La bruyance des femmes du peuple est un enjeu dramaturgique important pour l'écriture des pièces, à la différence des bourgeoises, qui se cachent derrière des masques. Le marquage sexuel est en effet redoublé par un marquage de classe en Espagne du Siècle d'Or, où les bourgeoises et les courtisanes, mobiles dans le lieu théâtral, usent de masques pour « se montrer en se cachant » lors de la séance théâtrale, faisant état d'une vulnérabilité de ces femmes dans les théâtres, mais aussi de la manière dont le théâtre est conçu comme espace de jeu, et lieu de travail. Émancipateur ou aliénant, il implique pour elles de « gérer » le fait d'être dans un espace public.

En pleine période baroque en France, les *Mémoires*¹⁹⁴⁵ de Mademoiselle de Montpensier présentent la société comme un théâtre et témoignent d'un intérêt pour la « comédie sociale » en lieu et place du théâtre comme plaisir obligé pour les membres de l'aristocratie. L'autrice se met en scène en observatrice critique, chroniqueuse de la vie mondaine et presque en metteuse en scène, dans un *ethos* ennuyé par ce qui est présenté sur la scène, davantage intéressé et moqueur quant à ce qui se joue dans la salle, bien distincte, donc, de son rôle de spectatrice.

Ces situations présentent les contours d'une spectatrice-actrice observatrice et participante dans un lieu caractérisé par la diffraction des points de vue en fonction des places occupées. Assignées à une place, les spectatrices voient celle des autres, à laquelle ils ne prêtent pas

¹⁹⁴⁵ Mademoiselle de Montpensier, *Mémoires de la Grande Mademoiselle* [1729], Paris, Charpentier, 1858-1868, 2 vol.

attention, puisqu'elle va de soi – et qu'elle se croit en outre universelle(ment) partagée... Elles occupent ce point aveugle de la société et du théâtre qui, précisément, est multiple. Multitude de points aveugles qui n'entendent demeurer caché trop longtemps, mais dès lors que les « outils » de la voyance sont ceux du voyeur, ils forcent, d'une certaine manière, à se déplacer.

1. 1. 2. Spectatrices en 1900

La question de la spectatrice articule celle du genre et de la classe avec l'espace théâtral comme lieu du visible où l'on vient pour voir autant que pour être vu. Dans le *Dictionnaire du théâtre*, Arthur Pougin parle des spectatrices à l'entrée « Fauteuil d'orchestre »¹⁹⁴⁶ :

Ce sont assurément les meilleurs places d'un théâtre, et dans la plupart d'entre eux elles sont exclusivement réservées aux hommes, bien que dans certains autres, mais en petit nombre, les femmes y soient admises. Cette exclusion presque générale du beau sexe d'un endroit où il serait si bien à sa place, n'est due qu'à lui-même. [...] ces dames, sans aucun souci de la commodité des spectateurs masculins, s'installaient à l'orchestre avec des coiffures d'une hauteur et d'un déploiement à ce point excessif, qu'elles interceptaient absolument la vue de la scène à ceux qui étaient placés derrière elles¹⁹⁴⁷.

Ce qui peut être interprété comme une rivalité pour le visible participe de la mise en scène des corps qu'est l'espace théâtral¹⁹⁴⁸. À l'inverse des bourgeoises et aristocrates, les femmes du peuple sont au poulailler, présentées comme un public encore non sorti de l'enfance. Les spectatrices doivent en tout état de cause laisser la primeur aux hommes, seuls juges des représentations scénique et sociale – constituant la majorité des critiques, auteurs, et spectateurs. Les spectatrices, comme les actrices, sont en représentation. Elles jouent un rôle exprimé à travers la grande maîtrise de leur corps dans l'espace, par les places et les fonctions que le théâtre du XIX^e siècle leur réserve. Réduites au visible, les spectatrices l'outrent, et dérangent.

C'est une des raisons pour lesquelles on choisit de les enclore dans des espaces séparés. Les représentations picturales présentent souvent les hommes au parterre et les femmes dans les loges, comme le montre Carlotta Sorba pour le cas italien de la première moitié du XIX^e siècle. Le parterre, lieu des hommes et de la prostitution, doit être évité par les femmes par souci de réputation et ce jusqu'au milieu du siècle où sa domestication permet sa fréquentation par la bourgeoisie. Contradiction démocratique : l'avènement de la bourgeoisie

¹⁹⁴⁶ Remarqué par Florence Filippi, « Mettre à l'aise toutes ces pauvres femmes : performances d'actrices et émancipation(s) de spectatrices (1799-1900) », in *Spectatrices !*, colloque cité, actes à paraître.

¹⁹⁴⁷ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, op. cit., p. 572.

¹⁹⁴⁸ Sarah Bernhardt, bien consciente de cette rivalité pour le visible, interdit les chapeaux aux dames lors de son installation au Théâtre de la Renaissance. (Cf. Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt*, op. cit., p. 172.)

comme caste au pouvoir permet à certaines femmes de se détacher du « peuple », donc de sortir de la « sauvagerie ». Les femmes du peuple criaient – pur corps –, elles doivent se taire et « bien présenter », bien représenter l'homme, le bourgeois qui gagne l'argent et lui permet de se parer – pur corps encore, mais lisse, et muet.

Face à la quantité de l'iconographie des actrices et des acteurs, les spectatrices sont pourtant peu représentées, vengées par les magazines de mode. À partir du dernier tiers du XIX^e siècle, elles sont souvent assimilées à des prostituées dans les tableaux, et leur présence se traduit dans la presse féminine, qui détaille les tenues des actrices en scène, leur provenance et leur mode de fabrication, afin que les lectrices les puisse faire elles-mêmes, ainsi que le note Camille Murgia. De la fin de l'Empire aux années 1920, la mode est de plus en plus associée aux tenues que l'on porte au théâtre, microcosme révélateur de l'évolution de la mode pour laquelle les actrices sont des modèles. Parfois spectatrices, elles continuent d'être détaillées dans leurs tenues et fréquentations par les journalistes femmes et hommes. Ainsi, l'acte de regarder les étoffes et les corps vient se substituer à la représentation scénique et s'inscrit dans les mœurs comme un « rééquilibrage » du regard masculin porté sur les actrices et les spectatrices. Les femmes se regardent entre elles, actrices et spectatrices de leurs regards, et cherchent à deviner les modes de confections de leurs tenues respectives et à localiser leurs matières. À côté du cercle du regard masculin médiatisé par l'envie de séduire (ou de posséder), c'est un regard curieux, couturier, qui trace un cercle de regards féminins à même de se poser en alternative au premier. Un jeu public relayé par la presse, l'accès à la mode fonctionne ici aussi bien comme une armure sociale, un jeu de masques... dont le directeur du Théâtre des Champs-Élysées et du Châtelet, Gabriel Astruc, est bien conscient, qui dispose comédiennes et ballerines dans des corbeilles¹⁹⁴⁹, parées de bijoux factices et scintillants¹⁹⁵⁰. « La Belle Epoque rend conforme le bijou et l'écrin », confondus dans la mise en scène codifiée d'une « habile distribution des corps¹⁹⁵¹ ».

Dans les grands théâtres, « la modèle politico-esthétique du pouvoir se met à l'affiche¹⁹⁵² », hors scène, les femmes créent des réseaux de sociabilité où elles écrivent, jouent et assistent à des pièces écrites par elles, de façon croissante de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. L'écriture, activité associée à la condition spectatorielle, s'organise à cette période à travers

¹⁹⁴⁹ « Partie avancée et semi-circulaire du balcon, située devant les loges et légèrement en contrebas. D'après Astruc, le terme est utilisé sur les plans de théâtre depuis cette soirée [du 18 mai 1909, soir de la première des Ballets russes au Théâtre du Châtelet à Paris]. » (Roland Huesca, *Triumphes et scandales. La belle époque des ballets russes*, Paris, Hermann, 2001, p. 13.)

¹⁹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁹⁵¹ *Ibid.*

¹⁹⁵² *Ibid.*, p. 15.

des clubs et des espaces de représentation dédiés aux œuvres de femmes. Dans un contexte de mépris vis à vis de l'écriture féminine – l'écriture est considérées comme une activité masculine, *a fortiori* l'écriture théâtrale, et la « femme auteur » (on parle d' « authoress », d' « auteuse », pas d'autrice) un monstre hybride¹⁹⁵³ –, *Le Figaro* recense quelque cinq mille autrices de théâtre au début du siècle, ce qui est peut-être surévalué, selon Nathalie Coutelet, qui montre comment les femmes trouvent des solutions de non-mixité pour présenter leurs créations. Le Lycéum Club¹⁹⁵⁴, entre-soi mondain et aristocrate auquel la poétesse Anna de Noailles et l'autrice la duchesse d'Uzès sont adhérentes, le « théâtre féministe » de Marya Cheliga et Berthe Dargennes, sont des lieux de rencontre entre femmes, et de bons exemples de la circulation des rôles entre autrice, spectatrice et actrice. Nathalie Coutelet parle d' « école de la spectatrice » au sujet de ces clubs et théâtres qui forment les femmes à la critique comme outil d'émancipation. École qui porte ses fruits tout au long du XX^e siècle où, avec les « vagues » féministes, les femmes tendent à s'emparer du théâtre considéré comme lieu d'illustration et de contradiction essentiel du patriarcat. Entrer dans ses linéaments et modes de fabrication c'est vouloir comprendre comment et sur quoi fonctionne notre société.

Le retournement du regard prend un caractère définitif à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e où actrices et spectatrices se rejoignent pour défendre leurs points de vue¹⁹⁵⁵ – collectivité et diversité qui ne pouvait en réalité exister que dès lors qu'une conscience féministe plus large émergeait, c'est-à-dire pouvait être située. Mais il n'a jamais été question

¹⁹⁵³ Par exemple, « Les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes. Ce sont des hommes, – du moins de prétention, – et manqués ! Ce sont des *Bas-bleus*. *Bas-bleu* est masculin. Les Bas-bleus ont, plus ou moins, donné la démission de leur sexe. [...] Le Bas-bleu, c'est la femme littéraire. C'est la femme qui fait métier et marchandise de littérature. C'est la femme qui se croit cerveau d'homme et demande sa part dans la publicité et dans la gloire. » (Jules Barbey d'Aureville, « Introduction – Du Bas-bleuisme contemporain », in *Les œuvres et les hommes, t. V Les Bas-bleus*, sur le site de l'Observatoire de la vie littéraire, consulté le 21 novembre 2019. <http://obvil.paris-sorbonne.fr>.)

¹⁹⁵⁴ Fondé en 1903 à Londres par Constance Smedley, ouvre une section française (parisienne) en 1906. C'est un « espace réservé aux femmes s'intéressant aux arts, aux lettres, aux sciences, aux problèmes sociaux et à la promotion continue du savoir. » (Site du Lyceum club de France, consulté le 14 décembre 2019. <http://www.lyceumfrance.org/>.)

¹⁹⁵⁵ Nous faisons référence aux mouvements #metoo entamé en 2017 suite à l' « affaire Weinstein » accusé de viols et d'agressions sexuelles par de nombreuses actrices et femmes travaillant dans le milieu du cinéma, et auquel la possibilité d'écriture de cette thèse doit beaucoup. Voir Laure Murat, *Une révolution sexuelle ? Réflexions sur l'après-Weinstein*, Paris, Stock, 2018 ; et l'article de Marine Turchi sur *Médiapart* « Dans le cinéma, des violences sexuelles systémiques », du 3 novembre 2019.) En France, la plus récente prise de parole d'Adèle Haenel au sujet des « attouchements » et « agressions sexuelles » dont elle a été la victime de ses 12 à 15 ans, croise violence de genre et violence pédocriminelle. (Voir son entretien avec Edwy Plenel et Marine Turchi, autrice de l'enquête, sur le site de *Médiapart* le 3 novembre 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=QFRPci2wK2Y>.) Dans le théâtre, les choses bougent bien plus lentement (Voir le texte de Carole Thibaut, Festival d'Avignon 2018, <https://sceneweb.fr/les-femmes-se-font-baiser-le-texte-coup-de-poiing-de-carole-thibaut-au-festival-davignon/> ; Jean-Pierre Thibaudat « #metoo, le théâtre français aussi », *Médiapart*, le 25 juin 2019 ; Sophie Touboul, « Des comédiennes brisent le tabou des violences sexuelles au théâtre », *Médiapart*, le 8 octobre 2019.

pour les femmes de ne regarder que des œuvres de femmes. Il s'agit au contraire de parler du monde comme il va.

1. 1. 3. Spectatrices à la fin du XX^e siècle, début du XXI^e

Les études portant sur les spectatrices contemporaines sont rares et relèvent principalement de la sociologie, ainsi celle de Dominique Pasquier pour le Ministère de la culture parue en 2013, qui s'intéresse à la part de la sociabilité dans la sortie au théâtre et met en évidence la responsabilité des spectatrices dans le remplissage des salles. Plus largement, les spectatrices du XX^e siècle, début du XXI^e participent pour une large part à la vie du théâtre tant à l'intérieur qu'hors de ses murs.

L'étude confirme que les femmes sont aujourd'hui les premières à fréquenter les lieux d'art, tous confondus et *a fortiori* le théâtre – tandis que les autrices et les metteuses en scène sont très minoritaires dans les programmations hexagonales. Dominique Pasquier montre que les spectatrices sont non seulement plus assidues mais aussi motrices de la sortie en couple ou en famille, car « ce sont les femmes qui se chargent de la gestion des liens familiaux », « la fonction éducative qui pèse largement sur les mères s'étend à la sphère des loisirs culturels¹⁹⁵⁶ ». Les femmes se rendent beaucoup au théâtre entre amies, des groupes qui « comptent une forte majorité de femmes, et sont même parfois exclusivement féminins (« Surtout pas d'hommes ! on a essayé de les emmener une ou deux fois : 'Hou là, là...' »)¹⁹⁵⁷ ». En outre, les proportions les plus importantes de spectatrices les voient soit âgées de dix-huit à vingt ans, soit de soixante-cinq ans, « deux moments du cycle de vie qui encadrent la période probable d'installation en couple et de naissance des enfants¹⁹⁵⁸ », qui touchent directement les rôles et fonctions encore dévolues aux femmes aujourd'hui. Si Dominique Pasquier observe « un déclin particulièrement net dans les jeunes générations », il est « bien plus marqué chez les hommes que chez les femmes¹⁹⁵⁹ ». À une époque où les femmes ont toute licence d'aller et venir il semble que l'activité de spectatrice se légitime et permette de porter une parole propre : de faire valoir son point de vue.

Les spectatrices, assidues en effet, tiennent des blogs, sont critiques dans des grands journaux ou hebdomadaires comme *Le Monde* (Brigitte Salino), *Télérama* (Fabienne Pascaud), *L'Humanité* (Marie-José Sirach), *Le Figaro* (Armelle Héliot), à la radio (Anna Sigalevitch, Caroline Châtelet, Marie Sorbier ou Joëlle Gayot sur France Culture, Laure Adler,

¹⁹⁵⁶ Dominique Pasquier, « Sociabilités et sortie au théâtre », *Culture études*, n° 1, 2013, p. 6.

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

Zoé Varier sur France Inter¹⁹⁶⁰). Les spectatrices d'aujourd'hui ne réservent plus leurs critiques pour des ouvrages publiés après leur mort (ainsi les mémoires), mais créent des espaces de parole et de signature : elles sont autrices (publiques) de leurs propos de spectatrices, légitimées par elles-mêmes (dans le cas de blogs, par exemple) ou par d'autres lorsqu'il s'agit de journalistes professionnelles. En outre, l'activité de critique est le plus souvent menée de front aujourd'hui avec d'autres, ayant trait à la pratique artistique (c'est le cas, par exemple, d'Anna Sigalevitch qui est aussi actrice), tandis que les actrices sont aussi des spectatrices assidues¹⁹⁶¹ ou appellent à l'activité de spectateurs – des actrices publient sur les réseaux sociaux les pièces (voire leurs – bonnes – critiques) dans lesquelles elles jouent, participant ainsi à la visibilité du spectacle, elles partagent leurs goûts pour d'autres productions et se positionnent parfois politiquement. Perfectionner son métier c'est, de plus en plus consciemment, regarder et assister aux spectacles de ses camarades, relayer les informations sur les réseaux sociaux où une autre forme d'activité spectatorielle – via les photographies, les vidéos – s'installe. Spectatrice, actrice, critique et diffuseuse sont des activités potentiellement assumées par une seule personne. Présentes dans les comités de rédaction des revues dédiées au théâtre (*Thaître, Théâtre/Public, La Revue d'histoire du théâtre, Alternatives théâtrales*, entre autres), les spectatrices sont aussi souvent liées à l'Université où les Études théâtrales connaissent une fréquentation sans cesse croissante depuis leur existence¹⁹⁶². L'émancipation rejoint alors l'exercice même de la recherche.

Bien sûr, cette compulsion des activités et lieux d'engagement participe de la « double peine » qui consiste pour les femmes à assumer les fonctions traditionnelles de la féminité (être une bonne mère, une bonne épouse, ajoutée ici à la responsabilité culturelle), et les injonctions associées au masculin, à savoir la performance intellectuelle et professionnelle. Les libertés gagnées sont réelles dans les textes de loi, mais « le “ discours de l'égalité ” et la persistance d'inégalités reflètent la coexistence de deux tendances opposées : la flexibilité croissante des rôles masculins et féminins d'une part, la stabilité, voire la rigidité, des identités sexuées d'autre part¹⁹⁶³ ». Dans son livre sur *L'Emprise du genre*, Ilana Löwy montre bien que la liberté acquise par les femmes est une multiple charge, et s'inscrit dans le contexte économique capitaliste :

¹⁹⁶⁰ Évidemment, cette recension est très loin d'être exhaustive !

¹⁹⁶¹ Il s'agit là d'une affirmation fondée sur notre propre cercle d'amis-es, car il n'y a pas d'études à ce sujet.

¹⁹⁶² Nous renvoyons à ce titre à l'ouvrage Catherine Brun, Jean-Yves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèse des études théâtrales en France*, op. cit.

¹⁹⁶³ Irène Jami, « Ilana Löwy, *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité* », *Genre & Histoire*, n°1, Automne 2007, consulté le 21 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/122>. L'autrice souligne.

Libre, de consommer. Parce qu'elle le vaut bien. Les femmes occidentales sont donc libres... mais soumises à des normes de féminité qu'elles ont intériorisées. Libres, mais différentes, et détentrices, grâce à l'émancipation des femmes, du droit et des moyens de « choisir » comment inscrire cette « différence » dans leur mode de vie¹⁹⁶⁴.

Ainsi la différence de genre ne s'atténue pas avec la législation : elle se déplace de la société à la définition de l'être au monde¹⁹⁶⁵.

[L]'instabilité du rôle social n'a fait qu'accroître l'importance de la définition du genre comme *entité existentielle stable*, développe encore Ilana Löwy. Les catégories de masculinité et de féminité sont des lieux importants de contestation culturelle (rôle des luttes féministes), mais la tendance actuelle est à l'accentuation des composants essentiels des identités sexuées¹⁹⁶⁶.

Il en va là en effet de la possibilité, ou du désir, de changer son identité, c'est-à-dire son regard sur soi, ce que peut le théâtre.

« La spectatrice » (son portrait robot), à l'issue de ce très bref aperçu, gagne en densité grâce au cumul des sources, et participe à complexifier l'assignation à l'identité sexuée et à révéler l'intérêt du théâtre pour ce faire. D'un tropisme masculin, l'attrait pour cet art se déplace à toute vitesse au long du XX^e siècle pour devenir féminin, de concert avec la visibilité et l'ampleur des luttes pour les droits des femmes. Ce sont elles qui vont, parlent, font vivre le théâtre, et leur liberté d'aller-venir, de penser se heurte violemment à l'injonction à être un sujet autonome et autotélique, sur le mode démocratique et masculin. Or la subjectivité telle que la présente le modèle théâtral est éminemment plurielle, décentrée, construite sur et à partir d'une collectivité et d'une multiplicité de points de vue. La question de l'émancipation n'est dès lors pas à concevoir comme tentative d'égaliser les hommes, ni d'occuper leur place ni de se penser comme sujet indivis et imperméable tel que se le représente la démocratie patriarcale – je vote donc je suis, je suis pour qui je vote –, mais de redéployer la conception du sujet comme altérité et division. Si la spectatrice, l'actrice, la diffuseuse, le modèle de mode sont une seule et même personne, c'est qu'il s'agit précisément de personnes au sens de « masque ». Il n'y a « personne » sous ces appellations, à considérer dès lors comme une pluralité de positions subjectives qui n'en sont chacune pas moins incarnées. Du point de vue on passe aux points de vie. Le théâtre apparaît ainsi comme lieu de désir, du désir, peut-être le lieu de l'émancipation même : reconquérir ce bastion de la

¹⁹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁹⁶⁵ Cela rejoint les analyses de Christine Delphy selon laquelle le genre précède le sexe, in « Penser le genre : quels problèmes ? », Marie-Claude Hurtig, Michèle Kail, Hélène Rouch (dir.), *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes* [1991], Paris, CNRS, 2002.

¹⁹⁶⁶ Irène Jami, « Ilana Löwy, *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité* », art. cité. L'autrice souligne.

masculinité patriarcale par la prise de conscience d'une subjectivité autre, configurée par l'acte même de voir depuis sa position de dominée. À se demander alors comment s'articulent les rapports scène/salle lors de la représentation en vue de l'émancipation des femmes, et comment les actrices se positionnent dans la prise en charge du désir de subjectivité – incarné par l'actrice en scène – qui transite de la scène à la salle.

1. 2. Transfert d'altérité, être ou avoir un corps

Florence Filippi parle de la spectatrice comme du « double scénique » de l'actrice. Dans les représentations qui en sont données, elles ne forment qu'un seul corps traversé par la performance¹⁹⁶⁷. De l'intérieur de la subjectivité des actrices, on voit que cette schize certes est intériorisée – c'est l'« homme dans la tête¹⁹⁶⁸ » – mais déplacée dès le moment de son énonciation. Les frontières entre les unes et les autres se redistribuent dès lors que l'on se met à l'écoute d'une subjectivité située et agissante depuis l'endroit de son regard. Les actrices inventent un positionnement politique à partir de leur expérience, compliquent la question de l'assignation à un rôle sexué dans le cadre du *theatron* majoritaire, et finalement modèlent une subjectivité désirante et désirant l'altérité, en résistance face à l'ordre démocratique « à la française » où les femmes sont « indésirables¹⁹⁶⁹ ».

1. 2. 1. Le genre du rôle dans les discours des actrices

La question du genre du rôle du spectateur de théâtre est posée dans le discours des actrices. Non expressément féministes hormis quelques unes comme Isadora Duncan, les actrices à la Belle Époque se positionnent finalement en faveur du droit de vote des femmes¹⁹⁷⁰. La guerre en Europe et le détour par les États-Unis participent d'une prise de conscience d'une égalité inscrite dans les trajectoires mêmes des actrices. Chaque position est différente en fonction de

¹⁹⁶⁷ Florence Filippi, « Mettre à l'aise toutes ces pauvres femmes : performances d'actrices et émancipation(s) de spectatrices (1799-1900) », in *Spectatrices !*, colloque cité, actes à paraître.

¹⁹⁶⁸ « Par le biais de la socialisation précoce, puis durant l'adolescence, les filles sont amenées à se mettre “un homme dans la tête”, autrement dit à s'appropriier les termes qui fondent les hiérarchies de genre, à se persuader que leur valeur est inférieure à celle des garçons, et à intérioriser le poids déterminant des désirs sexuels des garçons, de leurs goûts, de leurs jugements. » (Irène Jami, « Ilana Löwy », art. cité.)

¹⁹⁶⁹ Éliane Viennot (dir.), *La démocratie « à la française » ou les femmes indésirables*, préface de François Gaspard, Paris, Publications de l'université Paris 7 – Denis Diderot, 1996.

¹⁹⁷⁰ La question du droit de vote des femmes ne va pas du tout de soi à la fin du XIX^e et en 1881 Hubertine Auclert fait figure de féministe radicale en le revendiquant. Au début du XX^e siècle et « [d]ès 1906, le CNFF [Conseil national des femmes françaises] se dote d'une section suffrage. Plusieurs projets de loi sont alors envisagés, notamment l'élection de femmes aux élections municipales. [...] l'idée se répand jusqu'à devenir populaire ». (Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 65.)

l'expérience, et l'actrice, assume sa fonction représentative à une période où le féminisme « est à la mode¹⁹⁷¹ ».

L'émancipation des femmes, pour les actrices de la Belle Époque, est inscrite dans le présupposé d'une différence entre les hommes et les femmes, sur laquelle ou à partir de laquelle on peut comprendre et penser les différences de comportements¹⁹⁷². Leurs gestes s'inscrivent dans l'opposition des sphères d'activités ou d'intérêts des hommes et des femmes. À ce titre, Isadora Duncan conçoit son geste de danseuse comme processus de libération du corps des femmes, puisque danser selon elle est un acte qui consiste à prendre conscience de son corps comme lieu de jouissance non pas pour l'autre mais pour soi, à produire comme tel. Changer de corps, c'est changer sa manière de le percevoir, de sentir... C'est de là qu'elle revendique une totale indépendance des femmes, illustrée notamment par son opposition au mariage comme injonction sociale et condition pour la maternité. Si la femme est un corps, elle est libre. L'actrice, qui n'a cessé de tenter d'incarner ses idées, est mère de deux enfants nés tous deux hors mariage et de pères différents. Revendiquer l'autorité d'un geste va de pair avec celui de l'autonomie des femmes dans toutes les sphères, autrement dit à affirmer qu'une femme est un individu à part entière, qui n'a besoin de personne pour être et agir¹⁹⁷³, d'une part, qu'elle a un corps différent de celui des hommes sur un point : celui de pouvoir donner la vie. Longtemps refoulé et associé au pire, le corps féminin doit faire l'objet d'un apprentissage, d'une (ré)appropriation spécifique mais collective. Ainsi l'autonomie individuelle chez Isadora Duncan s'apprend-t-elle en groupe, en école, on l'a vu, dès la petite enfance¹⁹⁷⁴, et contre « les préjugés de la société bourgeoise¹⁹⁷⁵ ».

¹⁹⁷¹ Christine Bard, « Bibliothèque Marguerite Durand », *La Poudre*, Lauren Bastide (prod.), Nouvelles Écoutes, 2 novembre 2017, 1h 8min.

¹⁹⁷² Madeleine Pelletier fait figure d'exception dans cette lecture majoritaire, qui fait valoir que le « sexe psychologique » (notre « genre ») est une construction sociale et non une émanation de la « nature ». Dans le journal *Le Suffragiste*, le 1^{er} septembre 1910, elle écrit : « Le préjugé courant veut qu'il y ait, suivant qu'il s'agit de l'un ou de l'autre sexe, deux poids, deux mesures ; or, c'est précisément là-dessus que nous nous élevons. [...] Nous revendiquons le droit de nous promener sans être embêtées et injuriées par les vieux et jeunes marcheurs, le droit de prendre un bock à la terrasse d'un café si nous avons soif, le droit d'aller au théâtre, au concert, sans être obligées, sous peine de nous exposer à toutes sortes d'avaries, de nous faire accompagner par un exemplaire de l'autre sexe, le droit d'aimer et d'enfanter sans maire et sans curé, si cela nous fait envie, le droit de nous intéresser aux affaires de la nation qui sont nos affaires et de porter aux plateaux de la balance politique, le poids de notre volonté. En somme, nous voulons une vie libre, nous ne nous sentons aucun goût pour le cadenas de Mme Parat. C'est pourquoi nous demandons qu'il y ait une seule morale pour les deux sexes et on ne sortira pas de ce dilemme : ou partager notre avis ou être opposé à la justice. » (In *Textes féministes historiques*, consulté le 25 février 2020. <http://www.marievictoirelouis.net/index.php?id=264&auteurid=251>.)

¹⁹⁷³ Sur la situation de dépendance des femmes en France inscrite dans la loi et notamment le Code Civil depuis 1801, nous renvoyons au chapitre 1.

¹⁹⁷⁴ « La chose qui m'intéresse le plus au monde, c'est l'éducation des enfants. » (Isadora Duncan, *Isadora danse la révolution*, Monaco, du Rocher, coll. « Anatolia », 2002, p. 53.)

¹⁹⁷⁵ Elisabeth Schwartz, « Isadora Duncan, chorégraphe pionnière et la transmission de sa danse », art. cité, p. 42.

S'inscrivant dans les pas de la danseuse, et dans la prolongation de cette prise en charge d'une différence entre les sexes qui justifie ou explique une différence de comportements – cette variable historique qu'est le « genre » –, Yvette Guilbert ouvrit une école de chant pour des jeunes filles uniquement, et dépourvues de ressources. À New-York, exilée aux États-Unis, pour répondre aux « légendes insultantes » courant sur les mœurs des Françaises demeurées à l'arrière quand les soldats sont au front, elle annonce des récitals où elle insère une causerie sur « L'Amour en France du Moyen-Âge à nos jours ». Si Yvette Guilbert ne s'était jamais fait entendre aux côtés des féministes, en 1916 elle clame :

Soyez brutale, mes sœurs. Vous n'avez jamais rien accompli par vos gentillesses et vos sourires. Votre statue de la Liberté est une plaisanterie. [...] La femme doit voter pour sauver la civilisation de l'homme toujours destructeur. Tout ce que nous, les femmes, construisons, l'homme le démolira. Nous faisons des enfants. Ils font des canons. En vérité je vous le dis, le temps est venu de réfléchir... Mais hélas, la femme ne peut jamais être indépendante. Que l'homme soit alcoolique, joueur, voleur, qu'il soit indélicat, menteur, hypocrite ou cruel, ou mauvais, ou malade, ou sale, sentant mauvais, il y a toujours une femme, non, dix femmes pour lui sourire, l'embrasser, le couvrir de cadeaux. Aidons la femme d'aujourd'hui à ne pas mourir de faim, mais par-dessus tout, aidons-la à ne pas vivre d'amour¹⁹⁷⁶.

L'actrice se positionnait déjà dans ses chansons en faveur des femmes, en toute discrétion, nous l'avons vu. Ici c'est une autre rhétorique, marquée par un contexte de guerre en Europe où sont exaltés les traditionnels rôles de genre¹⁹⁷⁷. La position de l'actrice est intéressante, car elle croise les différents courants propres aux féminismes de la première vague (heurtée par la guerre), tiraillés par le paradoxe explicité par Joan W. Scott, à savoir que la revendication de l'égalité face aux droits civiques – les féministes prennent appui sur les mots¹⁹⁷⁸ – est nécessairement contredit par la différence imposée par l'universel comme abstraction. Yvette Guilbert s'appuie sur la différence biologique entre hommes et femmes majoritairement admise à cette époque du côté des tenants de l'assignation des femmes hors de la société

¹⁹⁷⁶ Yvette Guilbert, « discours prononcé juste avant la réunion de toutes les organisations favorables au suffrage des femmes, au printemps 1916 », cité par Claudine Brécourt-Villars, *op. cit.*, p. 269.

¹⁹⁷⁷ « 1914 aurait pu être l'année des femmes, c'est l'année de la guerre qui remet chaque sexe à sa place. [...] La mobilisation des hommes fortifie les sentiments familiaux et donne vie au mythe de l'homme protecteur de la Mère Patrie et des siens ; [...] les contemporains saluent l'avènement d'une femme purifiée, révélée à elle-même et aux autres, consciente désormais de sa nature profonde et de ses devoirs éternels, source d'amour universel et de pénétration entre les classes ; bref, l'incarnation de l'idéal féminin bourgeois du XIX^e siècle. » (Françoise Thébaud, « La Grande guerre. Le triomphe de la division sexuelle », in *Histoire des femmes en Occident*, t. V, *op. cit.*, p. 89-90.)

¹⁹⁷⁸ Maria Deraisme, par exemple, critique les principes issus de la Révolution française, bafouée par les démocrates qui ont « créé un universel à leur usage, universel sans précédent, universel de poche, laissant de côté la moitié de l'humanité ». (Cité par Michèle Riot-Sarcey, sans localisation, *Histoire du féminisme*, *op. cit.*, p. 51-52.)

civile¹⁹⁷⁹ comme de celui des défenseurs et défenseuses du droit de vote, elle pose le problème inhérent à cette position : si les femmes sont tout amour et dévotion à l'autre, comment seraient-elles douées du discernement supposé par la subjectivité démocratique ? On le lit, l'accession des femmes au droit de vote permettrait, en vertu de leur différence biologique qui détermine les qualités morales attenantes (« Nous faisons des enfants. Ils font des canons. ») de porter une voix politique différente par le biais du bulletin de vote... mais cette idée de propension « naturelle » des femmes à donner de l'amour est l'obstacle même à leur émancipation : tant que les femmes seront soumises à l'« amour », ici à la dévotion à l'homme quelqu'ignoble qu'il soit, elles ne sauront glisser dans l'urne le bulletin pacifiste qui permettrait de porter au pouvoir une véritable alternative. Tout en célébrant une spécificité féminine quant à l'amour et la paix, elle déplore l'aliénation que cela suppose, et emprunte alors une rhétorique christique : « En vérité je vous le dis, le temps est venu de réfléchir... » Ainsi lorsqu'elle conclut ironiquement « aidons-la à ne pas vivre d'amour » – on peut certes y lire ce que Marguerite Durand décrivait elle-même au sujet de sa « conversion¹⁹⁸⁰ » au féminisme, où il s'agit de déplacer son engagement, de son mari aux femmes et ici plus largement à la nation entière, mais cela fait retour sur le début de sa diatribe, invitant à l'amender : il ne serait pas si évident que cela, chez Yvette Guilbert, de déceler une position suffragiste¹⁹⁸¹.

Le séjour aux États-Unis permet semble-t-il de prendre conscience de l'abstraction de l'universalisme à la française. Arrivée en effet en protestant contre la violence des suffragettes anglaises¹⁹⁸², Yvette Guilbert effectue le même « retournement » que Sarah Bernhardt.

Lorsque l'actrice arrive à New-York le 1^{er} décembre 1912, elle réitère son opposition fameuse au droit de vote des femmes. « Il y a des moments où mon sexe n'est pas rationnel », dit-elle aux reporters. Interrogée au sujet des militantes suffragettes en

¹⁹⁷⁹ « Le cas de la France est exemplaire de cette politique sexuée : le 5 août [1914], une loi institue l'allocation de femme de mobilisé, aux motifs, non pas d'assurer l'existence des familles, mais de soutenir le moral du poilu. » (*Ibid.*, p. 91-92.)

¹⁹⁸⁰ Jean Rabaud, *Marguerite Durand (1864-1936) : « La Fronde » féministe ou « Le Temps » en jupons*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 79.

¹⁹⁸¹ Elle serait en effet favorable à une position défendant l'instruction des femmes avant qu'elles « puissent voter ». À la fin du XIX^e siècle, l'égalité politique n'est en effet défendue avec vigueur que par une minorité dont fait partie Hubertine Auclert. L'accès à l'éducation ainsi que l'obtention des droits civils, le droit au travail pour les femmes et l'égalité des salaires priment. En 1869 André Léo, pseudonyme de Léodile Champseix, fonde la Société pour la revendication des droits civils de la femme. Un an plus tard Léon Richer organise l'Assemblée pour le droit des femmes en faveur de l'« égalité des sexes devant la loi et les mœurs ». « Cependant, comme le rappelle Michèle Riot-Sarcey, des nuances d'opinion séparent les partisans de l'égalité : les uns privilégient l'éducation, d'autres donnent la priorité aux droits civils. Quant aux partisans de l'égalité politique, elles doivent affronter les critiques des républicains, selon lesquels priorité doit être donnée au changement de régime. » (Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 52.)

¹⁹⁸² Cf. sa Lettre ouverte publiée dans le *Daily Telegraph*, et rapportée en France par *L'Intransigeant*, 11 juin 1914 ; cf. Claudine Brécourt-Villars, *ibid.*

Angleterre, elle les qualifie d'« idiots ». [...] Après avoir fait le tour de l'Amérique du Nord à l'occasion de son « vaudeville tour », elle achève son contrat au Palace Théâtre de New-York, nouvellement ouvert. 1913 ; elle arrive un jour après la manifestation annuelle pour le droit de vote des femmes, et les journalistes s'empressent de lui demander son avis à ce sujet. Cette fois elle répond : « Je pense que c'est une honte que les femmes n'aient pas le droit de voter. Elles sont éduquées et capables de comprendre la politique et les manières de gouverner. »¹⁹⁸³

Et l'actrice de penser à sa propre trajectoire, en citant les suffragettes anglaises :

J'ai lu que des femmes à Londres brûlaient des maisons et des châteaux. Eh bien pourquoi ne leur donnent-ils pas le droit de vote ? Si elles sont capables de contrôler et diriger des affaires commerciales, ce n'est que de juste que des femmes propriétaires, qui ont cinquante ou cent hommes travaillant pour elles aient la possibilité de prendre part aux affaires de leur pays comme les hommes qu'elles emploient dans leurs entreprises¹⁹⁸⁴.

La position de Sarah Bernhardt est originale en ce début de XX^e siècle où « [l]es féministes vantent alors les qualités propres des femmes et, pour la plupart, cherchent à se distinguer des suffragettes anglaises, qualifiées de guerrières¹⁹⁸⁵ ». Sans doute l'actrice a-t-elle bien conscience de la valeur de la combativité pour imposer ses droits dans un contexte globalement belliqueux (c'est la guerre en Europe), mais aussi où, cheffe d'entreprise, elle a affaire à un milieu essentiellement masculin. Au moment même où l'actrice agrée à cette violence révolutionnaire comme manière de faire entendre des revendications qui ne parviennent pas à l'être autrement, sans manquer donc de renvoyer à l'histoire des sans-culottes français, elle se l'approprie pour vanter une égale capacité des femmes à agir dans la sphère entrepreneuriale. Actrice elle a bien conscience que « son corps est une arme¹⁹⁸⁶ », directrice de compagnie, elle peut arguer d'un « savoir-faire » masculin. C'est sur cette

¹⁹⁸³ « When the actress arrived in New York City on December 1, 1912, to begin her tour, she reiterated her well-known opposition to women's suffrage. "There are times when [my] sex isn't rational," she told attentive reporters. Asked about the militant suffragettes in England, she characterized them as "fools". [...] After traveling throughout North America on her vaudeville tour, she returned to New York City for a final engagement at the newly opened Palace Theatre. She arrived one day after the annual 1913 Suffrage Parade up Fifth Avenue, and journalists were quick to ask her opinion of the demonstration. This time she responded, "I think it is a shame that women do not have the vote. They are educated and capable of understanding politics and the proper methods of government." [...] » (Charles Musser, « Conversion and convergence : Sarah Bernhardt and the Era of Technological Reproductibility », *Film History*, Vol. 25, n° 1-2, *Inquiries, Speculations, Provocations*, 2013, p. 156. Consulté le 12 avril 2019. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.25.1-2.154>.)

¹⁹⁸⁴ « I read that women in London are burning down houses and blowing up castles. Well, why not let them have the vote? If they are capable of controlling and operating commercial undertakings[,] it is only just that the woman proprietor who has 50 or 100 men working for her should have a vote in the affairs of her country as well as the men she employs in her business. » (« Sarah Bernhardt Comes from Coast. », *New York Times*, May 5, 1913, p. 6; cité par Charles Musser, « Conversion and convergence », *ibid.*)

¹⁹⁸⁵ Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 65.

¹⁹⁸⁶ Christine Bard, « " Mon corps est une arme ", des suffragettes aux Femmes », *Les Temps Modernes*, n° 678, 2014, p. 213-240. Consulté le 25 février 2020. DOI : 10.3917/lm.678.0213.

dernière dimension que l'actrice appuie, ayant conscience de la réversibilité de la première¹⁹⁸⁷. Dès lors que les femmes ont un rôle indubitable dans le commerce international et ainsi participent de la visibilité, voire de la gloire de la France sur le « marché mondial », il n'y aurait en effet plus de raison à ce qu'elles n'aient pas le droit de voter comme les hommes qu'elles dirigent.

Yvette Guilbert s'appuie sur une différence de nature pour valoriser les femmes dans le champ politique ; Sarah Bernhardt constate une égalité de capacité, de talent et donc un universalisme dans le champ économique. Ces positions peuvent être interprétées comme les deux pans du mythe états-unien, le puritanisme et la liberté d'entreprendre dont était fort consciente Isadora Duncan, qu'elle oppose à « l'art sensuel des Français » :

On pourrait dire que toute l'éducation américaine tend à réduire les sens à zéro. La véritable Amérique n'est pas une chercheuse d'or, une adoratrice de l'argent, comme le prétend la légende, mais une idéaliste et une mystique¹⁹⁸⁸.

On comprend dès lors les enjeux des échanges qui transitent de part et d'autre de l'Atlantique, et de l'impact des représentations. Duncan allait chercher en Europe son corps, une profondeur historique et esthétique, Guilbert et Bernhardt aux États-Unis un pragmatisme désentravé, qui révèle au fond leur aspiration à la fin de leur carrière, messianique ou entrepreneuriale. Les voyages ici augmentent la division du « soi » de l'actrice, division qui peut être entendue comme un jeu, et qui fait des liens entre les contextes féministes.

Les représentations que se font les actrices des femmes résonnent avec leurs propres trajectoires, elles sont donc particulières à chacune et perméables à l'air du temps. Avoir eu affaire aux hommes, donc l'expérience de l'égalité dans la souveraineté de l'acte artistique, conduit les actrices à extrapoler les qualités qu'elles ont vérifiées chez elles à toutes les femmes. Représentantes d'une société en voie d'émancipation, les actrices prennent position en engageant non pas le fantasme d'une individualité féminine entière, mais certaines qualités posées toujours problématiques, en tension. Yvette Guilbert réclame le temps de l'éducation pour que les femmes s'émancipent de la dépendance affective, Sarah Bernhardt se reconnaît dans la colère et l'énergie des suffragettes anglaises et leur prête son crédit. Colette, se désintéressant « officiellement » de ces questions voire arguant que les femmes n'ont rien à

¹⁹⁸⁷ « La spectacularisation offre beaucoup d'avantages, mais elle peut conduire à des escalades non maîtrisées et à des dérapages non contrôlés. » (*Ibid.*)

¹⁹⁸⁸ Isadora Duncan, *Ma vie, op. cit.*, p. 97.

faire en politique¹⁹⁸⁹, ne manque pas de porter un regard acide et informé sur les femmes dans le public.

1. 2. 2. Colette, Duncan et les Tanagra

Spectatrice de la danse d'Isadora Duncan, Colette musarde et s'attriste d'une étrange polarité entre la scène où un imaginaire bachique est mis en mouvement par la danseuse, et la salle où les spectatrices sont engoncées dans des robes qui empruntent pourtant au même rève antique. Actrice, Colette est et n'est pas spectatrice, son *ethos* de journaliste, profession extrêmement fréquente parmi les féministes de la première vague (dont elle n'est pas, selon elle), lui permet de s'émanciper de cette bipolarité, et de s'amuser comme autrice, aussi.

Dans ce portrait que fait Colette des spectatrices d'Isadora Duncan, les premières, également en représentation, sont presque plus intéressantes à regarder, détailler, interpréter que la danseuse elle-même. L'œil de l'autrice ne s'en rassasie guère et mélange à discrétion les référents pour peindre le peuple de sa salle.

Pendant les pauses et les entractes, le public vaut, lui aussi, qu'on le regarde. Fourrures jusqu'aux oreilles, chapeaux jusqu'au menton, on ne voit plus des femmes, cette année, qu'un bout de nez insolent, une mèche bouffante de cheveux faux et la moitié d'un œil... Ô les folles ! Plus de nuques ondulées et tentantes, plus d'oreilles roses, plus de jolis cous serpents... Tête nue, elles portent sur leur bonnet de cheveux et serré de la nuque aux sourcils, le ruban large comme un pansement, qui leur donne un air convalescent et pas lavé... Le corps trépide et impatient, bridé, dans une robe « Tanagra » qui souligne la croupe et entrave les pieds.

Robe Tanagra, écharpe Tanagra, corset Tanagra, corset qui descend de l'aisselle, jusqu'au genou, qui interdit de s'asseoir, de manger, de se baisser, de ... parfaitement ! Car le corset Tanagra contient tout, retient tout... Pauvres petites « Tanagras » de Paris, si peu faites pour cette mode cruelle des femmes-serpents debout sur leur queue ! Leur derrière à fossettes remuant et agressif, leur gorge en pommes, leurs hanches expressives, elles ont tout sacrifié au corset Tanagra, dur maître qui les broie. Elles rompent, et ne plient point. Elles vont, héroïques et bornées, le chapeau sous l'œil, une petite barrique de pelleterie sur le ventre en guise de manchon, nues et gelées sous leur robe sans doublure ni jupon, et toutes mauves de froid sous leur premier chapeau de paille, le chapeau frais éclos du 25 janvier dernier. [...] Je songe à la bizarrerie féminine, en regardant toutes ces femmes qui applaudissent Isadora Duncan. Levées à demi pour mieux crier leur enthousiasme, elles se penchent, ligotées, casquées, colletées, méconnaissables, vers la petite

¹⁹⁸⁹ En 1927, Colette, à Walter Benjamin, qui lui demande si « La femme doit-elle participer à la vie politique ? » répond : « Non. J'ai moi-même, parmi mes relations, un nombre suffisant de femmes équilibrées, en bonne santé, très cultivées, intelligentes, qui seraient tout aussi capables qu'un homme de siéger dans une commission ou un jury. Seulement elles ont toutes, chaque mois – et je vous assure que ce sont des femmes normales, parfaitement constituées – des jours où elles sont irritables, incontrôlées, imprévisibles. Les affaires politiques suivent leur cours tout de même pendant ces jours-là, n'est-ce pas ? Et il faudra voter et prendre des décisions. » (Alain Brunet, Claude Pichois, *Colette, op. cit.*, p. 292.) Avec les suffragettes, elle est plus vindicative. Elle déclare ainsi en 1910 à Maurice Dekobra, dans *Paris-Théâtre* : « Les suffragettes me dégoûtent (...) Savez-vous ce qu'elles méritent, les suffragettes ? Le fouet et le harem... » (Cité par Gérard Bonal et Frédéric Maget, « Avant-Propos », *Colette, Les Cahiers de L'Herne, op. cit.*, p. 9.)

créature nue dans ses voiles, debout sur ses pieds intacts et légers, et dont les cheveux lisses se dénouent...

Qu'on ne s'y trompe pas ! Elles l'acclament, mais ne l'envient point. Elles la saluent de loin, et la contemplant, mais comme une évadée, non comme une libératrice¹⁹⁹⁰.

L'autrice fait jouer ici les imaginaires chrétiens et antiques qui nourrissent la danse duncanienne, mais du côté de la salle. Elle fait glisser la scène sur la salle, quitte à peindre un étrange peuple de femmes-serpents ou femmes « fourrures-jusqu'aux-oreilles », femmes archimboldesques pommes et mauve ou femmes héroïnes de bandes-dessinées (« ligotées, casquées, colletées »), et de construire un ensemble dans l'écriture où elle s'illustre comme autrice, et dont elle se soustrait comme spectatrice. La position de retrait occupée par la journaliste qui commente le spectacle dans la salle s'inscrit dans une double filiation. Celle des *Mémoires* de Mademoiselle de Montpensier où la spectatrice porte un œil de metteuse en scène sur le spectacle duel scène/salle, analyste mondaine à la recherche de son style d'écrivaine, et celle, plus contemporaine, de la journaliste de mode dont nous avons parlé plus haut, décrivant minutieusement les atours de ses voisines. Le théâtre est présenté comme le lieu par excellence de la démonstration du pouvoir¹⁹⁹¹ inconsciemment incorporé par les actrices qui se mirent réciproquement dans l'éclat de leurs diamants – tout visible et factice – *et*, en même temps, le lieu d'où il est possible d'élaborer une position critique vis à vis cet « Œil¹⁹⁹² ». La position de la critique est nécessairement engagée par l'acte d'observation, ainsi Colette installe-t-elle son propre regard sur le voile qui départage la scène et la salle, celui du vêtement.

La posture de juge adoptée par l'autrice pourrait nous faire manquer la singularité et la mode contemporaine des fameuses robes « Tanagra », inspirées de statuettes grecques récemment découvertes dans la nécropole mycénienne de Tanagra, une antique cité grecque de Béotie¹⁹⁹³. Ces robes sont inventées par Rosa Genoni¹⁹⁹⁴, créatrice de mode, féministe et socialiste qui, tout en participant du mouvement contemporain d'admiration de l'art antique, voulut proposer aux femmes une liberté de mouvement. La robe Tanagra se porte en effet de

¹⁹⁹⁰ Colette, « Isadora Duncan », extrait de *Paysages et portraits*, in *La danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 126-128.

¹⁹⁹¹ Nous renvoyons à l'analyse de Roland Huesca, *Triumphes et scandales*, *op. cit.*, p. 11-15.

¹⁹⁹² « La seule position à partir de laquelle il était impossible que l'objectivité soi mise en pratique à l'honneur est le point de vue du maître, Homme, Dieu Unique, dont l'Oeil engendre, s'approprie et classe toute différence. » (Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg*, *op. cit.*, p. 123.)

¹⁹⁹³ Le terme « tanagra » fut inventé au XIX^e siècle pour désigner les statuettes qui venaient d'être trouvées en 1870, par centaines. On sait aujourd'hui que le véritable foyer de création de ces tanagras était Athènes à partir de 340-330 av. J.-C. (« Tanagra », Wikipédia).

¹⁹⁹⁴ Rosa Genoni (1867-1954) est une créatrice de mode, enseignante, féministe et pacifiste italienne. On peut voir ici (<https://vimeo.com/238100852>) l'unique exemplaire conservé d'une robe Tanagra créée et portée par Rosa Genoni conservée par le Queens College Art Center, présentant la praticité et l'intérêt que portait la créatrice à l'habit féminin.

différentes manières et engage à la praticité dans le vêtement féminin, c'est-à-dire dans l'habilitation des femmes à se mouvoir. Les voiles de la scène qui illustrent une version « artistique » de l'idéal antique ne sont en fait pas si éloignés des robes de la salle, bien que ces dernières, souscrivant à la nécessité sociale de l'habit (certes), ici probablement aussi à la saison hivernale, soient plus proches du corps, le masquant davantage – au grand dam de Colette regrettant son Fragonard, voire qui sans cela les aurait bien dégustées (« Plus de nuques ondulées et tentantes, plus d'oreilles roses, plus de jolis cous serpentins... »). Si l'autrice semble mettre en doute la capacité des spectatrices à être véritablement touchées par la danse, à apprécier le spectacle autrement que comme elles-mêmes se voient, de beaux objets séparés de leur corps par la glace d'une vitrine, le fait qu'elle s'attarde si bien sur le vêtement invite à le considérer comme véritable lien entre la scène et la salle – une sorte de « devenir mineur » de *ninfa*¹⁹⁹⁵.

L'émancipation des spectatrices est en marche, qui, se vêtant de Tanagra, sous l'œil habile et les mains expertes des créatrices de mode et d'elles-mêmes, se traduit par un montage de citations culturelles au sein même des éléments d'habillement – robes, manteaux, chapeaux, manchons. Le jeu de voilé/dévoilé d'Isadora Duncan sur la scène se retrouve « en petit » dans les plis et les replis des robes. Tissus, rubans, chapeaux, crêpes, accessoires de tous genres qui masquent et révèlent à la fois ; car il y a certainement un refuge dans le vêtement, des tas de cachettes, autant de lieux de fuite – manchon pour les mains qui se tordent ou suent, chapeau abaissé pour les yeux humides ou éblouis, froufrous pour détourner l'attention. À ce titre les spectatrices sont aussi pour Colette un lieu d'évasion imaginaire, où elle laisse aller sa fantaisie, quitte à nous faire prendre son peuple de femmes sauvages pour des animaux domestiques.

Le vêtement actualise l'activité mimétique de femmes en quête de liberté, ici de ne pas choisir entre un habit qui sied et plaise à la fois. L'*ethos* journalistique moqueur a partie prenante avec celui de l'actrice apte à repérer les rigidités corporelles, celui de l'autrice qui développe son imaginaire. La salle est aussi un espace où l'on cache la puissance des effets du spectacle, voire plus largement du fait d'être si proches ensemble. L'acte d'émancipation est un « tenir ensemble » différentes positions jouées et à jouer dans les rets du « maillage¹⁹⁹⁶ ». Sans doute en chacune de nous se rejoue l'histoire dans les histoires cachées derrière chaque geste, et des femmes libres il y en a certainement toujours eu, si l'on a manqué d'oreille pour les entendre, et d'yeux pour les bien donner à voir.

¹⁹⁹⁵ Nous renvoyons là dessus au chapitre 2.

¹⁹⁹⁶ Timothy Morton, *La Pensée écologique*, *op. cit.* Nous renvoyons au chapitre 3, sur ce terme.

1. 2. 3. Les « spectatrices » du rite mélrique, faire entendre la voix des femmes

Bien voir n'est pas affirmer « tout voir », avoir « tout vu » et le pouvoir. Que représenter et comment dès lors que l'on affirme une subjectivité multiple ? La représentation politique au masculin repose sur une subjectivité close, sur l'idée de la délégation pleine et entière du pouvoir d'un individu, d'un peuple, en un autre qui le représente mimétiquement : la subjectivité masculine ne supporte pas la division interne, et le théâtre qui la proroge construit une dramaturgie qui « revient au même¹⁹⁹⁷ ». Le passage par et l'ouverture sur l'altérité constitutive du rituel mélrique construit une subjectivité poreuse et combinatoire qui problématise l'homothétie entre les scènes de l'art et de la politique.

Le rituel mélrique est rarement présenté en arts scéniques pour une part parce qu'il est adressé aux femmes, dit et chanté par des femmes, et qu'il n'était pas possible de construire avec lui le modèle politique démocratique qui s'est finalement imposé. C'est notre hypothèse. Dans l'énonciation, les jeunes initiées sont à la fois actrices et spectatrices de la performance. Elles s'identifient dans le rite à la triple figure d'altérité que représentent la chorège, le *je* à l'énonciation, et la déesse qui intervient en personne dans le poème. La chanteuse, le *je*, la déesse et elles-mêmes en chœur deviennent une seule voix, un seul corps lors de l'exécution rituelle, complexifiant ainsi le phénomène transférentiel du rite. Réécoutons¹⁹⁹⁸ l'*Hymne à Aphrodite*, ce chant d'un *je* qui crie à la déesse de l'amour de venir panser le manque suscité par le départ de l'aimée.

[...] Et toi, ô Bienheureuse, le sourire sur ton visage immortel, tu me demandas pourquoi *de nouveau* je souffrais et pourquoi *de nouveau* je t'appelais,

et ce que je désirais voir se réaliser pour moi, dans mon cœur fou (*thymos*). « Qui *de nouveau* dois-je convaincre de retourner vers ton amour ? Qui, ô Sappho, a rompu l'accord ?

Car si elle fuit, bientôt elle poursuivra ;
si elle refuse les dons, eh bien elle en offrira,
si elle n'est pas amoureuse, bientôt elle sera amoureuse, même si elle ne le désire pas. »

¹⁹⁹⁷ Sur la critique de la dramaturgie aristotélicienne et son lien au rite théâtral au masculin, nous renvoyons au chapitre 2.

¹⁹⁹⁸ Nous renvoyons au chapitre 3.

Viens à moi, encore maintenant, et délivre-moi d'un tourment terrible, et tout ce que mon cœur (*thymos*) désire que tu accomplisses pour moi, accomplis-le, et sois toi-même présente comme mon alliée dans le combat¹⁹⁹⁹.

Le chant met en scène deux instances narratives : *je* et la déesse Aphrodite, ici en adresse directe au *je* qui l'appelle. Le chercheur américain Gregory Nagy a montré, par le biais du transfert de l'énonciation du *tu* au *je* d'Aphrodite, et la répétition du même adverbe de déictique verbale traduit par « de nouveau » en français, que le *je* qui chante est le même que la déesse à laquelle il s'adresse²⁰⁰⁰. Cette superposition du *je* plaintif à l'énonciation d'Aphrodite est reprise en chœur : toutes les femmes – chorège et choreutes – chantant et dansant s'identifient au mouvement de la plainte à la réparation et l'encouragement. Réciproquement, Aphrodite n'est pas déesse spectatrice du malheur des femmes, mais actrice au premier chef : c'est elle qui intervient dans le chant en cousant les espaces fictif (l'ordre du récit) et performatif (celui de l'énonciation). Plus encore, Aphrodite intervient dans le réel, activant les liens des choreutes entre elles, médiatisées par la figure de la chorège au centre du chœur.

Cette capacité de la poésie lyrique archaïque à exprimer collectivement l'individuel explique comment un poème de Sappho, tout en faisant part d'une expérience personnelle dans laquelle seule la poétesse et l'une de ses compagnes étaient concernées, pouvait être accepté et assumé par toutes les jeunes filles du cercle comme une expérience paradigmatique et vécue. C'est même grâce à la capacité de communication collective de la langue employée par Sappho, grâce à son pouvoir d'évocation d'un système commun de représentations que toutes les élèves du thiasos²⁰⁰¹ pouvaient avoir l'impression d'être des participantes, à part entière, aux liens homosexuels propédeutiques réellement assumés par une seule de leurs compagnes²⁰⁰².

La puissance de la poésie mélique est son mouvement de fédération de l'altérité dans la relation érotique. C'est dire qu'*eros* n'est pas banni dans un hors-champ figural, mais posé comme existant, co-existant à l'existence même. Il fait partie de ce qui nous lie et nous constitue collectivement – il fait partie du « trouble », de ce avec quoi l'on doit faire. L'extrême religiosité du rite – au sens de ce qui relie – est homologique à Aphrodite, déesse de l'amour, dont nous avons vu que sa présence est légiférante²⁰⁰³. Son invocation est performative physiquement, corporellement, sa présence est effective et sensible au sens fort

¹⁹⁹⁹ Sappho, fr. 1, traduit du grec ancien par Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 83. Nous soulignons.

²⁰⁰⁰ Gregory Nagy, « Once again *this* time in Song 1 of Sappho » (Claude Calame, « Eros à nouveau maintenant et la pragmatique mélique : note à G. Nagy », *Classical Inquiries, Studies on the Ancient World from Center for Hellenic Studies, Harvard University*, sur le site de l'université d'Harvard, consulté le 1 décembre 2019. <https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/eros-a-nouveau-maintenant-et-la-pragmatique-melique-note-a-g-nagy-once-again-this-time-in-song-1-of-sappho/>.)

²⁰⁰¹ Nom donné au lieu de formation en art des muses.

²⁰⁰² Claude Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, *op. cit.*, p. 437-438.

²⁰⁰³ Chapitre 3.

du terme : la déesse n'est pas qu'une figure, elle agit dans le réel. Les scènes de l'art et de la représentation divine ne sont pas séparées mais tissées entre elles, liées par une forme d'« assistance à personne en danger ». La présence de la déesse est secourable, et appelée, convoquée par le chant, elle vient – n'est pas réfugiée dans un ciel inaccessible, ne délègue pas ses ordres à des messagers subalternes.

L'identification est le cœur du rite, où l'altérité est partout : elle est celle du *je*, de la chorège, de la déesse et de la jeune fille absente, des choreutes entre elles. Ces dernières se projettent dans le lien amoureux entre le *je*, l'absente, et Aphrodite, elles sont ces relations privilégiées. Ce que le rite transmet n'est pas de l'identité et la fixité qu'elle implique, mais une *relation érotique à l'altérité* plusieurs fois médiatisée, dans le réel – la réalité de la relation homoérotique et la singularité de chacune des jeunes filles –, dans la fiction – nous venons de le voir, du *je* à l'aimée à Aphrodite –, dans le réel « fictionné » (transformé) par le rite – la parole de la déesse reprise en chœur par les femmes. Loin de figer une figure de l'altérité à laquelle les choreutes doivent s'identifier, les jeunes filles, spectatrices et actrices s'identifient à un lien, d'amour, plusieurs fois déplié et déployé dans le poème de l'une aux autres. Ce lien est créateur d'altérité, il est émancipateur : il ne s'agit pas de créer un « universel féminin » mais des subjectivités désirantes.

Le rite mélique féminin développe une forme de représentativité émancipée de la représentation, puisqu'elle est intériorisée. Le rite instruit un lien, un mode de relation à soi et aux autres, il oppose moins « le lit, la guerre²⁰⁰⁴ » qu'il ne part d'un rapport conflictuel de soi à soi afin de conformer un espace collectif – c'est le présent du rite – visant à son arrangement érotique. Cette modalité de l'« être ensemble » est politique, mais elle concerne plutôt, avec un terme impropre et anachronique, le « ministère de l'intérieur » : il s'agit de porter attention aux articulations internes d'une société et de ses particularités plutôt que de positionner abstraitement un ensemble par rapport à un autre. Désirer bien aller, mécanique interne.

Du point de vue des femmes, tout change donc, l'altérité est intérieure, elle est une activité de repli, une stratégie de défense, une disposition à l'amour. Le théâtre des femmes invite à considérer ce qui nous constitue et ce qui nous lie plutôt que ce qui nous oppose et nous porte au conflit – puisqu'il y a de l'adversité. C'est parce que l'art est un mouvement vers la vie et non vers la mort que le geste des actrices est émancipateur pour les spectateurs.

²⁰⁰⁴ Voir chapitre 2.

2. Le spectateur est une femme

Le théâtre patriarcal s'est construit dans l'œil de l'histoire sur la scène tragique lors ou plutôt hors de laquelle étaient portées des jeunes filles, souvent vierges, pour être mises à mort. Jouissance extrême pour le spectateur Athénien que de s'imaginer la mort de la jeune fille par ficelles – pendaisons, étranglement, etc.²⁰⁰⁵. Ficelles dramatiques attendues que l'on retrouve à la fin du XIX^e siècle dans le motif de la spirale qui enserme les femmes dans les boucles de l'Art Nouveau, les ligote et les fige en un motif de jouissance masculine. Spectacle où le spectateur vient admirer sa « virilité, dans sa vérité active. [...] Dans le monde à l'envers qu'est le Patriarcat de Teddy Bear, c'est dans l'art de tuer que la vie se construit et non dans l'accident que constitue la naissance individuelle, matérielle²⁰⁰⁶ ». Outrant le motif, c'est depuis cette figure duale et via l'effet hypnotique de la spirale que l'actrice l'émancipe : loin de l'abandonner à ses fantasmes de puissance, elle éveille en lui le nouveau-né, la fragilité, l'émotion brute et brutale du saisissement amoureux auxquelles les femmes qui ne sont pas toutes mariées à Teddy sont associées. Le geste d'art de l'actrice émancipe le spectateur de sa prétention à la supériorité – et le désir de tuer peut apparaître pour ce qu'il est, la peur de souffrir, et d'être abandonné.

2. 1. Assourdir

Tout excité du spectacle du jour, de l'électricité partout, des tramways qui sillonnent la ville, des crieurs de rue, des fiacres qui circulent en tous sens, le spectateur entre dans la nuit du théâtre. Il a travaillé toute la journée, en commerce avec la collectivité des hommes et des femmes. Il vient au théâtre pour « couper », voyager, être emmené ailleurs. Le théâtre, « contre-scène » sociale, doit lui permettre d'entrer en relation avec ce qui lui échappe. Fonction émancipatrice assumée par une femme en scène qui joue le jeu de la séduction mais qui, ce faisant, le déplace. Son geste émancipateur prend place au cœur d'une attente. C'est celle-là qu'il y a à subvertir.

Pour espérer lui transmettre quelque chose, pour qu'enfin sa place assise ne soit pas vainement payée, il faut le mettre en état de recevoir. Pour cela, entrer dans son jeu, jouer avec les forces en présence du jour et de la nuit qui arrive. Il faut à l'actrice assourdir, chercher à réduire en lui les bruits du monde d'où il vient pour qu'il accepte d'aller ailleurs, de faire le voyage.

²⁰⁰⁵ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, op. cit.

²⁰⁰⁶ Donna Haraway, « Le patriarcat de Teddy Bear », *Manifeste cyborg*, op. cit., p. 150.

Voir dans la nuit, voilà ce que rend possible le langage. Seul le langage est capable de faire le lien entre l'étreinte et la naissance. Raisonner c'est s'avancer en pensée dans le monde invisible. Le rêve sur la première mantique. Au cours du rêve l'âme erre irrésistiblement dans l'invisible²⁰⁰⁷.

Le langage est une lanterne qui oscille dans ce que Pascal Quignard appelle « la nuit sexuelle » lors de laquelle eut lieu l'accouplement à l'origine de notre naissance, image manquante qui, selon lui, est à l'origine de nos désirs et vers laquelle nous ne cessons de tendre. C'est l'image du coït de l'homme dans le corps de la femme qui a donné ensuite naissance à l'être qui ne cesse de vouloir revenir dans ce que Quignard appelle la « deuxième nuit », intra utérine, nuit d'avant le langage. « Toujours un *infans* précède le *locutor*. Il rappelle l'obstacle de la langue que, naissant, il ignore. Il y a un *infandum* à la source du monde²⁰⁰⁸ », que le théâtre, dans sa nuit, agirait. Avançant qu'il soit question de « mantique », Quignard fait référence à cet « art du devin, [qui] témoigne, selon ses adeptes ou ses témoins, de l'existence d'une faculté qui permettrait de “savoir”, sans utiliser les moyens ordinaires d'information : expérience sensorielle, mémoire, raisonnement²⁰⁰⁹ ». Or pour entrer dans cette seconde nuit, intra-utérine, l'actrice a compris qu'il fallait séduire, afin que le spectateur puisse en imagination rejouer le coït de la première nuit, refaire le chemin, se déplacer du corps du père au corps *infans*, puisqu'au théâtre il est les deux à la fois.

L'exploitation de l'imaginaire oriental à la Belle Époque souscrit à l'horizon d'attente du spectateur. Il permet à Colette de constituer une figure charmeuse, entendant ainsi agir sur les spectateurs, c'est-à-dire les prendre dans ses filets pour mieux les conduire dans la nuit, en eux-mêmes, vers l'oubli du monde. La scène prend place dans *La Vagabonde*²⁰¹⁰.

Un beau serpent s'enroule sur le tapis de Perse, une amphore d'Égypte se penche, versant un flot de cheveux parfumés, un nuage s'élève et s'envole, orange et bleu, une bête féline s'élançait, se replie, un sphinx, couleur de sable blond, allongé, s'accoude, les reins creusés et les seins tendus²⁰¹¹...

²⁰⁰⁷ Pascal Quignard, *La nuit sexuelle* [2007], Paris, J'ai lu, 2009, p. 132.

²⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁰⁹ « Mantique », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

²⁰¹⁰ Ce roman que l'on peut qualifier d'autofiction. Voir chapitre 1. Sido, la mère de Colette est catégorique : « Mais c'est une autobiographie ! Tu ne peux pas le nier. » (Sido, 3 décembre 1910, *Lettres à Colette, 1903-1912. Suivies de vingt-trois lettres à Juliette*, texte établie, présenté et annoté par Gérard Bonal, Paris, Phébus, 2012, p. 398.) Frédéric Maget explique que « Renée, plus qu'un double, est la dépositaire d'un ethos défini par l'auteure et le symbole d'une quête de soi ». (Notice de « La Vagabonde » sur le site www.amisdecolette.fr/la-vagabonde/.)

²⁰¹¹ Colette, *La Vagabonde*, in *Oeuvres, t. 1*, éd. cit., p. 1099.



Figure 7. « Colette dans *Rêve d'Égypte* », 1907, Album Reutlinger, volume 60, planche 16. (BnF, Gallica.)

Nous voyageons sur les pourtours de la Méditerranée, de la Perse à l'Égypte, par le ciel et la terre où règnent les félins. L'image présente en outre une Colette vêtue d'un pagne transparent aux motifs floraux, mi déesse égyptienne mi amazone avec des coques dorées sur les seins. Il faut séduire les spectateurs par le charme du voyage lointain, et les enivrer aux pays des opiacées :

je veux, pour un instant seulement, les séduire ! Un peu d'effort encore : déjà les nuques, chargées de bijoux et de cheveux, me suivent d'un vague balancement obéissant... Voici que va s'éteindre, dans tous ces yeux, la vindicative lumière, voici que vont céder et sourire, ensemble, toutes ces bêtes charmées...²⁰¹²

La danse permet à l'actrice de déployer un corps à même de faire basculer dans un ailleurs. Il n'en est pas moins chargé de violence, et d'insultes envers la société : « Un seul renversement de mes reins, ignorants de l'entrave, ne suffit-il pas à insulter ces corps réduits par le long corset, appauvris par une mode qui les exige maigres²⁰¹³ ? » L'éloignement permet le charme, et abrutit. L'actrice constitue une figure de l'altérité qui entre en résonance avec les fantasmes orientaux contemporains, se présente comme une sorte de déesse hybride. À la fin de l'année 1910 (après la parution de *La Vagabonde*) au théâtre des Capucines, à Nice, Colette interprète la danseuse Daphnis dans *Xantho chez les courtisanes*, une comédie en vers de Jacques Richepin. Pour décrire la danse de Colette, Paul Margueritte écrit :

²⁰¹² *Ibid.*

²⁰¹³ *Ibid.*

C'est une danse presque sans geste ; le jeu libre du corps y prolonge un long et lent rythme ondulant, un thème de mouvements cadencés où palpiter ce mystère des lignes qui spécialisent un être ; flexion du buste, houle des épaules, pivotement des hanches, arc tour à tour bandé ou détendu des jambes²⁰¹⁴.

Dans ce portrait tout en suavité, l'actrice hypnotise les spectateurs. Elle reprend certaines images, bricole un imaginaire oriental. Mimer un certain rythme, certaines courbes empreintes d'orientalité – souplesse, lenteur, rotondité –, et le spectateur « succombe », semblant n'attendre que cela. Le spectateur en réalité, dans le théâtre patriarcal qui demande aux actrices, aux personnages féminins – pour lui, c'est la même chose – de (le) séduire²⁰¹⁵, ne « révèle » rien, à proprement parler. Il vient s'abêtir – ce qui est certes un pas dans la nuit sexuelle, abandonner le désir de dominer, devenir bête.

Désirer être hypnotisé, être emmené dans la nuit par une femme... en restant sagement dans son fauteuil... Il semble que le théâtre patriarcal n'ait d'autre prétention que de se défaire de sa « mauvaise conscience » et de rétablir l'équilibre des scènes : le désir d'être dominé, « soumis » à la séduction féminine qu'il met en scène, est l'envers de la domination masculine. Il ne bouleverse nullement l'ordre des désirs, aplatit seulement la scène de l'art sur la scène politique et sociale. En révélant les dessous de la séduction, l'actrice à la fois éveille le spectateur et l'invite à entrer plus avant dans la nuit claire²⁰¹⁶.

2. 2. Nuit – d'un principe de spirale

La nuit recule dans les rues, avance dans les théâtres, les repères changent et la forme spirالية exploitée par les femmes en scène, de Loïe Fuller à Sarah Bernhardt, est une manière d'emmener avec elle le spectateur dans l'obscurité de ses émotions mêlées.

Du rythme souple de la danse orientale au balancement du pendule sur les scènes de la Salpêtrière, des spectacles d'hypnose dans certains théâtres d'appartement²⁰¹⁷ aux performances des Aïssaoua²⁰¹⁸ qui tournent et atteignent ainsi la transe, des lignes courbes de

²⁰¹⁴ Paul Margueritte, *Le Courrier français*, 7 janvier 1911.

²⁰¹⁵ En 1981, dans *Sois belle et tais-toi*, réalisé par Delphine Seyrig, l'actrice américaine Mallory Millett-Jones dit : « l'une des raisons qui me permet de jouer aussi bien que je le fais, c'est parce que je suis une femme. C'est parce que les femmes sont comme entraînées à séduire. Et je ne sais pas si je jouerais aussi bien si j'étais un garçon ! » (*Sois belle et tais-toi!*, Delphine Seyrig, Studio 43, 1981, 115 minutes.)

²⁰¹⁶ « Galilée : Comment est la nuit ? / Virginia : Claire » (Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée* [1955-1960], in *Théâtre Complet, t. 4.*, Paris, L'Arche, 1975, p. 138) C'est un signe au livre de Jean-Loup Rivièrre, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.

²⁰¹⁷ Céline Frigau-Manning, « Opera and Hypnosis : Victor Maurel's Experiments With Verdi's Otello », in David Trippett et Benjamin Walton (dir.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 84-105.

²⁰¹⁸ La confrérie des Aïssaoua est considérée comme une secte religieuse fondée au Maroc à Meknès par Muhammes ben Aïssâ (1465-1523). Les Aïssaoua sont célèbres pour leur musique et leurs chants religieux. Durant l'Exposition Universelle de 1900 à Paris ils présentent des séances de fakirisme qui consistent en des trances lors desquelles les participants du rite se plongent une lame dans l'œil, se brûlent sans marquer de trace

l'Art Nouveau à la ligne ondoyante d'Isadora Duncan, jusqu'au « principe de spirale » selon l'heureuse formule utilisée par Reynaldo Hahn au sujet de Sarah Bernhardt, le spectateur aux alentours de 1900 semble éprouver le besoin d'être étourdi, séduit, et bercé.

La fin du XIX^e siècle est un nœud de contradictions, on assiste certes à de nombreux et réjouissants débuts – de la fée électricité au cinéma – mais le siècle qui s'annonce, plein de promesses, est aussi plein d'angoisse. En outre, au moment où il est possible de tout éclairer et où recule la pénombre, le théâtre commence à « faire le noir » de manière de plus en plus systématique. La spirale est une manière bien connue à cette époque d'accéder à des états de conscience altérés²⁰¹⁹, afin de permettre aux unes et aux autres d'entrer en relation selon un autre mode que celui dont à l'habitude d'user « de jour ». Pour évoquer l'art de Sarah Bernhardt, Reynaldo Hahn explique,

[d]ans tous ses gestes, on retrouve toujours un principe de spirale. Voilà qu'elle s'assied et elle s'assied en spirale ; sa robe tourne autour d'elle, l'embrasse d'un tendre mouvement de spirale, et la traîne achève sur le sol le dessin de spirale que la tête et le buste de Sarah achèvent par le haut dans un sens opposé²⁰²⁰.

En parlant de « *principe de spirale* », Reynaldo Hahn insiste sur la récurrence : c'est quelque chose que l'on attend, qui forge l'individualité de Sarah Bernhardt – « C'est bien elle, je reconnais son geste ». La spirale est « l'identité gestuelle » de l'actrice, c'est-à-dire que c'est un langage que le spectateur apprend à connaître et à reconnaître, et que le peintre George Clairin a bien su représenter qui, dans son fameux portrait de l'actrice, complète la silhouette de l'actrice par un animal, formant une courbe qui n'est pas tout à fait un « S » comme Sarah, un « S » inachevé.

de brûlure, etc. (*Les Aïssaouas à l'Exposition de 1900*. La Roche-sur-Yon, s.d. [1901]) À ce sujet, voir Céline Frigau-Manning, *Ce que la musique fait à l'hypnose. Une relation spectaculaire au XIXe siècle*, à paraître aux Presses du réel, 2020.

²⁰¹⁹ Voir Céline Frigau Manning, Nicholas Manning, Carmel Raz (org.) « *États altérés* », *Corps, conscience, esthétique*, Colloque international, Sorbonne et Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, 1^{er}-2 juin 2018, Université Paris 8, Sorbonne Université, The Heyman Center for the Humanities at Columbia University, en partenariat avec l'Institut universitaire de France et le Max Planck Institute for Empirical Aesthetics.

²⁰²⁰ Reynaldo Hahn, *La Grande Sarah*, Paris, Hachette, 1930, p. 49. Nous soulignons.



Figure 8. « *Portrait de Sarah Bernhardt, Georges Clairin* », 1876, huile sur toile, Paris, Petit Palais
(photo Roger-Viollet)

Comme si en effet se présentait là non pas l'actrice mais la femme, en devenir actrice puisqu'elle est déjà en représentation, c'est-à-dire qu'elle est déjà dans l'œil du spectateur. Son visage est entièrement de face, le regard est franc et le chien au sol attend son heure, l'œil et les oreilles aux aguets.

Sarah Bernhardt est connue pour ses rôles de courtisanes, qui permettent aisément au spectateur de l'identifier au personnage qu'elle interprète et de mieux s'aveugler à ses propres fictions. L'actrice s'est particulièrement fait connaître dans *La Dame aux camélias*, un drame d'Alexandre Dumas fils²⁰²¹ qui interroge précisément la prégnance des convenances quant à la possibilité pour une femme de changer et d'être heureuse. Marguerite Gautier est une jeune et belle courtisane tuberculeuse. Elle tombe amoureuse d'Armand après que ce dernier lui a fait une cour assidue. Mais le père d'Armand est opposé à cet amour. Il fait admettre à Marguerite

²⁰²¹ Alexandre Dumas fils (1824-1895), romancier et dramaturge français à succès, connu principalement pour *La Dame aux camélias*, mais aussi *Le Fils naturel* et *Un père prodigue*. Le dictionnaire *Le Robert* lui attribue le premier usage du terme « féminisme », dans *L'Homme-femme*, un pamphlet anti-féministe. Alexandre Dumas fils l'emprunte lui-même au vocabulaire médical. En médecine le terme féminisme désigne une féminisation des sujets masculins atteints par un certain type de tuberculose. *L'Homme-femme* est réédité sous le titre *Alexandre Dumas fils, le dossier « Tue-La ! »*, constitué, étudié et plaidé par André Lebois, Avignon, É. Aubanel, coll. « Bibliothèque d'un homme de goût », 1969. (Cf. Offen Karen, « Sur l'origine des mots "féminisme" et "féministe" », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°3, Juillet-septembre 1987, p. 494. Consulté le 19 février 2020. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhmc.1987.1421>.)

qu'il vaudrait mieux pour la réputation de son fils qu'elle le quitte. Il lui demande cela aussi pour sa fille (Blanche, que Marguerite n'a jamais vue), car la famille de celui qu'elle doit épouser refuse de consentir à ce mariage si le frère de la mariée est en couple avec une « femme entretenue ». Marguerite accepte par grandeur d'âme et Armand prend cela pour une trahison. Il veut se venger et s'affiche avec une de ses amies, et Marguerite décède.

Lors de la reprise de la pièce en 1898 à laquelle assiste Reynaldo Hahn, il retient un moment particulièrement bouleversant.

Elle entre la tête haute, la démarche assurée, saluant les uns et les autres avec une gentillesse amicale. Soudain, elle aperçoit Armand, s'arrête brusquement...

« Ah ! que j'ai eu tort ! » murmure-t-elle en se retournant.

Et c'est tout. Mais quel regard ! quel frisson ! Et cette subite palpitation du cœur ! On ne peut comprendre la beauté de ce jeu de scène d'une seconde que si l'on a rencontré une fois, au détour d'une rue, quelqu'un dont tout vous sépare et qu'on aime toujours²⁰²².

Le récit de ce moment de jeu est une sorte d'*aparté* qui correspond à ces fameuses attitudes pour lesquelles Sarah Bernhardt est connue. Reynaldo Hahn décrit ce très court moment du spectacle qui l'a particulièrement bouleversé du point de vue de l'intensité dramatique du jeu de scène. Dans la fiction, nous assistons à un moment de rupture entre la sociabilité d'usage, et la vue d'Armand par Marguerite – percée d'intimité. L'actrice traduit cette rupture par de la « brusquerie », un « saisissement », ce qui entraîne un changement de registre vocal (elle murmure), un pivot dans l'adresse qui est un mouvement du corps (elle se retourne, se détournant ainsi de l'espace fictif pour s'adresser à l'espace réel des spectateurs). C'est très bref – une seconde – et ce moment de tressaillement fait béer l'ordre de la fiction initiant un « canal » par lequel l'actrice s'adresse brusquement au spectateur, qui devient ainsi le témoin de son trouble, son double, son confident.

Son récit en effet mime le mouvement de l'adresse de l'actrice « se retournant » vers le public – quand Hahn parle du « détour d'une rue » – et traduit en outre le sentiment d'élection propre au sentiment amoureux : « *On ne peut comprendre* la beauté de ce jeu de scène d'une seconde *que si* l'on a rencontré une fois, au détour d'une rue... ». L'actrice envoie le buste vers la salle par un mouvement des hanches, suivi des épaules puis du visage, tel que cela est décrit par Hahn. En se retournant vers lui l'actrice mime l'« accusation » du choc en une spirale qui étire et tord son ventre. Le mouvement du spectateur est induit par celui de l'actrice qui fait apparaître une image subliminale liée à la profondeur archaïque éveillée par le sentiment amoureux. Par le mouvement spiraliq ue l'actrice touche le spectateur au ventre,

²⁰²² *Ibid.*, p. 19.

elle le cueille nourrisson, si l'on en suit l'analyse psychologique de la spirale par Daniel Stern²⁰²³.

« [L]e corps de l'actrice est à la fois médium, rendant visible l'émotion ressentie par l'actrice pour le spectateur, et point de focale ou de convergence, en ce qu'il suscite l'émotion chez l'acteur et chez le spectateur ». Autrement dit, « l'activité de l'acteur et celle du spectateur s'avèrent être identiques devant le spectacle d'une émotion jouée par le corps du comédien²⁰²⁴ », analyse Anne Pellois. L'énergie spirالية de l'actrice interrompue dans une « pose », le spectateur la complète, son corps archaïque engagé dans la fiction.

2. 3. Émanciper le spectateur

Pour Delphine Seyrig, le propre d'une grande actrice est de parvenir à faire passer, par « faisceaux d'intimité²⁰²⁵ », la fiction de la scène à la salle, particularisant ainsi chaque personne du public dans le mouvement de son adresse. Ce faisceau confère un sentiment d'élection qui crée chez le spectateur la fiction de l'« unique », mais n'implique pas de « fusion ». L'actrice s'impose comme artiste.

La fiction d'une femme brusquement saisie de douleur à la vue de l'homme qu'elle aime, et le spectateur s'identifie à la fiction par la médiation de la souffrance. Il se souvient que lui aussi est une femme blessée – certes Reynaldo Hahn n'est pas « Teddy Bear », il est homosexuel et artiste, posons qu'il est notre utopie – ainsi émancipé de l'injonction sociale à la virilité par la l'art de l'actrice. Car étant touché, le spectateur n'en manque pas moins d'admirer l'art de l'actrice. Reynaldo Hahn poursuit en effet :

Mais ce qui est beau dans ce jeu de scène de Sarah, c'est l'estompe dont il est recouvert, le flou voulu qui en fait, non une imitation, mais une interprétation artistique, la figuration définitive d'un émoi²⁰²⁶.

²⁰²³ Daniel Stern, dans le *Monde interpersonnel du nourrisson* ([1985], Paris, Presses Universitaires de France, 1989), suggère qu'un bébé développe une série de strates qui s'imbriquent de manière interdépendante dans une spirale interpersonnelle sophistiquée. « Au contraire du (des) modèle(s) conventionnel(s) des stades, selon le(s)quel(s) chaque phase de développement non seulement remplace la précédente mais aussi la démantèle de fond en comble, réorganisant entièrement la perspective, le modèle stratifié postulé ici suppose une accumulation progressive de sens du soi, aptitudes socioaffectives et façons-d'être-avec-les-autres. Aucun domaine émergent ne disparaît ; chacun reste actif et interagit dynamiquement avec tous les autres. En fait, chaque domaine facilite l'émergence de ceux qui suivent. De cette façon, tous les sens du soi, aptitudes socioaffectives et façons-d'être-avec-les-autres nous accompagnent tout au long de notre vie, tandis que selon le modèle des stades, on ne peut accéder à l'organisation développementale précoce qu'au moyen d'une régression semblable au processus. » (Daniel Stern, « Introduction à l'édition de poche de *The Interpersonal World of the Infant* », *Spirale*, n° 64, 2012, p. 14-38. Consulté le 23 février 2020. DOI : 10.3917/spi.064.0014.)

²⁰²⁴ Anne Pellois, « Donner à voir le fond de l'âme : les fonction de l'œil dans la pratique du jeu de l'acteur à la fin du XIXe siècle », *Études Théâtrales, L'œil et le théâtre*, n° 65, 2016, p. 170.

²⁰²⁵ L'expression est de Delphine Seyrig dans l'émission « Actualité de Sarah Bernhardt », Jean-Noël Jeanneney (prod.), France Culture, 2 mars 2013.

²⁰²⁶ Reynaldo Hahn, *La Grande Sarah, op. cit.*, p. 19.

La manifestation d'un émoi n'est pas un geste d'art en soi – tous les humains souffrent d'amour –, et le jugement d'Hahn n'est pas quantitatif, mais qualitatif. La « figuration définitive d'un émoi » est une « estompe » : un émoi n'est pas net, c'est « flou » qu'il se donne. Ainsi c'est l'art de l'actrice, modelant en direct une émotion vraiment ressentie – elle n'est pas « fausse » mais artistiquement travaillée et ainsi donnée à voir – qui touche particulièrement Reynaldo Hahn. La beauté est une activité de masquage à vue d'une émotion dans une « figuration définitive » et subreptice (le jeu de scène ne dure que quelques secondes). Le don de soi de l'actrice est charnel et figural – elle est elle-même émue et dans le même mouvement elle travaille et « ordonne » cette émotion pour la bien présenter, en vue de l'offrir au spectateur. Ce don est bouleversant car il scinde le spectateur, non pas du point de vue de l'œil patriarcal qui exclut les femmes tout en voulant jouir de leur pure apparence, mais en s'adressant à la fois à l'informe qu'est l'émotion, cette pure altérité issue de l'*infans* sans parole, et à l'être de culture qu'est le spectateur de théâtre venu apprécier une œuvre d'art. C'est-à-dire que là où le patriarcat produit de l'aveuglement – à l'émotion, au sensible –, le geste de l'actrice produit de la reconnaissance : il donne corps à l'émoi qu'il enveloppe dans un geste d'art, et permet ainsi au refoulé d'émerger ou de se réagencer dans une image.

Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière, explique que l'émancipation

commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. *Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui.* Elle [l'émancipation] participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois les spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé²⁰²⁷.

En émancipant le théâtre du rêve de fusion platonicien qui prohibait le théâtre précisément pour le « retour sur soi » qu'il permettait à une communauté d'entretenir, pour lui préférer l'oublieuse « communauté chorégraphique²⁰²⁸ », Jacques Rancière permet en effet de penser qu'au théâtre se joue un « retour de la mémoire », au détour d'un geste qui fait image dans l'imagination du spectateur, non abstrait du rite spectaculaire. L'actrice crée la nécessité de la

²⁰²⁷ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 19.

²⁰²⁸ « Platon voulait substituer à la communauté démocratique et ignorante du théâtre une autre communauté, résumée dans une autre performance des corps. Il lui opposait la communauté chorégraphique où nul ne demeure un spectateur immobile [...] » (*Ibid*, p. 11.) Rêve dont Guy Debord (selon qui le spectateur, « [p]lus il contemple, moins il est »), est héritier, comme le sont Artaud et Brecht, pour qui le théâtre est soit un « rituel purificateur où une collectivité est mise en possession de ses énergies propres », soit « une assemblée où les gens du peuple prennent conscience de leur situation et discutent leurs intérêts. » (*Ibid*. p. 12.)

présence du spectateur, et elle le place en égal, cocréateur du personnage, c'est-à-dire de la fiction. Elle l'émancipe de l'abrutissement hypnotique en sollicitant son imagination, c'est-à-dire sa mémoire affective.

Bien sûr, on peut dire que le procédé fictionnel de « retour » en/sur soi employé par Hahn est celui du romanesque même de l'écriture de la pièce d'Alexandre Dumas fils. À mimer le mouvement de l'adresse de l'actrice dans une image, Hahn en adopte les modalités de l'esthétique, partant de l'élection héroïque – « *On ne peut comprendre... que si l'on a rencontré ...* ». Un film, un roman s'ébauchent dans l'imagination du spectateur, et l'on voit comment transitent les formes du roman – ou du plutôt ici du mélodrame – de la scène à la vie imaginative. Faut-il alors vider la scène pour que le lieu scénique apparaisse enfin comme ce qu'il est, lieu de projections ?

2. 4. Subjectiver l'espace de la représentation, responsabiliser le garçon

Isadora Duncan détend la spirale. Elle lui donne de l'air, du souffle et laisse apparaître un corps sentant et désirant, un corps de femme en train d'avoir du plaisir à être un corps et à en jouer, à présenter une histoire pour le délassement et l'intérêt d'autres. Déjà, le geste de Sarah Bernhardt cherchait une forme d'épure et de suspension afin d'échapper à la « réduction », à son corps sexué qui le privait de sa souveraineté. Mais là où elle crée des « flash », Isadora Duncan crée les conditions du déploiement imaginaire dans la détente du corps, et le vide du lieu scénique qu'elle encadre d'un épais rideau de velours gris bleu. L'attention du spectateur n'est alors plus indexé sur le corps de l'actrice en tant que tel, mais sur ce qu'il indique, et dont il complète le tableau par son imagination.

Dans un texte intitulé « La Bacchanale de *Tannhäuser* », publié en première page du *Gil Blas* du 8 décembre 1911, la danseuse explique comment elle tient compte des indications de Wagner²⁰²⁹, en les déplaçant afin de ménager une place concrète à l'activité du spectateur. *Tannhäuser* raconte l'histoire d'un *Minnesänger*²⁰³⁰ tiraillé entre son amour passionnel pour Vénus, et un amour chaste pour Élisabeth la fille du burgrave. L'ouverture de l'opéra a lieu dans la grotte de Venus où Tannhäuser est retenu par la déesse dont il n'est plus amoureux, la danseuse choisit d'interpréter la bacchanale qui intervient juste après l'ouverture. Dans son

²⁰²⁹ Richard Wagner (1813-1883) est compositeur, chef d'orchestre et directeur de théâtre allemand. *Tannhäuser et le tournoi des chanteurs à la Wartburg*, est composé en 1845, il a pour thèmes principaux l'opposition entre amour sacré et amour profane, et la rédemption par l'amour divin.

²⁰³⁰ Chanteur de *Minnesang*, un style de poésie lyrique dans les pays de langue allemande, qui s'est épanoui du XII^e au XIV^e siècles.

article, elle commence par citer les indications du poète avant d'en proposer son interprétation, et de justifier le fait qu'elle soit seule en scène :

Richard Wagner a donné pour cette Bacchanale les indications suivantes :

1° Danse voluptueuse, amoureuse, les nymphes excitant les jeunes hommes à se mêler avec eux ; ceux-ci descendent les praticables, se répandent sur la scène. Ils se cherchent, se fuient et s'agacent ;

2° Danse générale, espèce de cancan mythologique ;

3° De nouveaux groupes arrivent, des Bacchantes se précipitent et excitent les couples amoureux à une joie sauvage ;

4° Mêlée de tous, danse fantastique ;

5° Volupté lascive. (Prédominance de l'élément féminin.) ;

6° L'impétuosité masculine augmente.

Toujours de nouveaux arrivants ;

7° Une sorte de convulsion voluptueuse; on croit entendre des cris, les hurlements de joie. La frénésie atteint son comble;

8° Changement subit de l'action ; des trépignements voluptueux remplacent les convulsions. Prédominance de l'élément animal, faunes, satyres, entraînent les autres. Crescendo continu ;

9° Sommeil du délire et du désordre. Ils sont tous sur le point de rouler à terre ;

10° Les Grâces se lèvent épouvantées et éloignent les couples avec une douce violence. Danse des trois Grâces²⁰³¹.

Je ne puis vous donner seule aujourd'hui qu'une indication vague, qu'une esquisse indéterminée de ce que, plus tard, sera une multitude de danseuses, masse se ruant en tourbillons et en bonds rythmés, entraînée par les vagues affolantes de cette musique ruisselante de sensualité frénétique et extasiée. Si, avec mes seules forces, j'ai le courage d'oser une pareille tentative, c'est que *tout cela est du domaine de l'imagination pure ; ce ne sont que les visions du Tannhäuser endormi dans les bras de Vénus*²⁰³².

En restituant les indications de Wagner pour la danse dans la grotte de Vénus et en en proposant une interprétation qui fait de ce qui doit être représenté le rêve, « les visions du Tannhäuser endormi », l'actrice subjectivise l'espace de la représentation. Plutôt que de la donner comme l'image du réel, elle la présente comme une interprétation au second degré, l'image d'un rêve possible en outre car il est réalisé « dans les bras de Vénus ». C'est-à-dire que, seule en scène, elle place le spectateur dans la position de Tannhäuser endormi : elle lui donne le premier rôle, et se présente comme son rêve éveillé. La scène n'est pas un « tableau » dûment illustré et reflétant la dramaturgie musicale comme l'indiquait Wagner, mais une « vision » particulière, diffractée dans l'imagination de chaque spectateur. Pour ce

²⁰³¹ Isadora Duncan, « La Bacchanale de *Tannhäuser* », *Gil Blas*, 8 décembre 1911; repris dans Isadora Duncan, *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 64-65. Nous soulignons.

²⁰³² Isadora Duncan, *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 65.

faire, c'est-à-dire à la fois pour donner idée de « tout le hurlant désir du monde²⁰³³ » qui se manifeste dans cette bacchanale (dans le rêve de Tannhäuser donc, selon son interprétation), et

quand ces désirs terribles arrivent au paroxysme, quand ils atteignent le point où, rompant toutes les barrières, ils se ruent comme un irrésistible torrent, [Isadora Duncan] couvre la scène de ténèbres de façon à ce que chacun puisse, sans voir, réaliser dans son imagination un dénouement qui dépassera toujours la vision concrète²⁰³⁴.

La danseuse inaugure la scène théâtrale comme l'espace du rêve, de plain pied avec l'imagination du spectateur. La scène n'est pas ce devant quoi le spectateur se trouve, c'est un espace coextensif à sa propre faculté d'imagination. Le projet de l'actrice, dansant dans les ténèbres, c'est-à-dire dans une obscurité prononcée qui n'est pas un noir complet, est d'offrir au spectateur la possibilité de composer le tableau de ses rêves en se fondant à la position fictive de Tannhäuser endormi. L'actrice n'est pas le personnage principal, elle est sa projection rêvée, et laisse ainsi au spectateur assis le loisir de s'identifier au héros rêvant. C'est-à-dire encore qu'elle présuppose que l'activité imaginaire du spectateur a besoin d'un espace concret où se matérialiser, où se déposer, mais que cet espace ne peut être conscientisé comme tel, autorisé, que dès lors qu'il est déjà habité « au minimum ». « Peut-être me demanderiez-vous : “ Pourquoi êtes-vous là ? ”, anticipe l'actrice. Moi, je répondrais simplement : “ Je puis être une indication. ”²⁰³⁵ » Précurseuse de l'abstraction, l'actrice en scène est l'indice tangible d'une réalité vécue collectivement que chacun (re)construit à part soi. Du point de vue spectaculaire, elle est un repère formel, une « tâche » lumineuse (ses voiles sont de couleur pâle) qu'elle seule ne voit pas mais qu'elle donne à voir. Ainsi, elle renvoie à l'ici et maintenant du spectacle, elle fait signe vers la concrétude de sa présence à elle en tant qu'actrice et pour les spectateurs vers l'acte même de leur regard. Elle rend effective la coprésence des spectateurs comme collectivité de voyants concomitamment une femme masquée : une actrice. En ce sens, son geste est émancipateur : elle avoue et affirme sa fonction d'interprète, d'indiquer une réalité qui ne concerne que ceux qui sont là. Elle renvoie, autrement dit, le spectateur à sa propre fiction, intimement liée au fait qu'il soit présent, donc à son corps.

En affirmant aux hommes la nécessité de leur présence, en les invitant à reconnaître leur activité à une place – celle du spectateur – associée à la « passivité », l'actrice les émancipe

²⁰³³ *Ibid.*

²⁰³⁴ *Ibid.*, p. 65-66.

²⁰³⁵ *Ibid.*, p. 66.

du doute même d'exister quand ils ont l'impression de ne rien faire – c'est-à-dire de ne pas manifester, par le corps, une activité. Exister pleinement à la place du spectateur, c'est réciproquement pouvoir reconnaître l'activité inhérente au fait de regarder – et bien que cela ne soit pas (immédiatement, car une personne qui pense, cela se perçoit) visible – et donc au fait d'être « en homme » en train de regarder une actrice : une femme qui crée en direct de la fiction. Le geste de l'actrice est émancipateur car il invite les hommes à renouer avec leur intérieur – avec leur corps sentant et imaginant – et cela est absolument lié à la reconnaissance du geste artistique en train de se faire. Reconnaître et se reconnaître sont un seul et même geste qu'il faut certainement accepter, c'est-à-dire désirer naître.

Le geste des actrices tord l'assignation à la séduction en révélant ce qu'elle masque : la peur de la fusion, de la puissance de ses émotions, et permet de révéler la profondeur des enjeux de l'émancipation d'une modalité patriarcale de sentir et désirer, produisant non seulement des séparations (entre les genres) mais rendant ces séparations rigides, là où l'on est en droit d'attendre de la fluidité. Émanciper le spectateur de sa volonté de maîtrise est un geste en plusieurs étapes, celui de lui faire reconnaître son désir d'être dominé que l'on comprend ici comme celui de s'abandonner à la puissance d'une femme – une actrice constituée en personnage féminin/mère – qui, hors du théâtre, n'existe pas vraiment. Le geste de l'actrice est émancipateur parce qu'il parle au/du ventre, et qu'il lie en chaque spectateur l'enfant et l'adulte, l'informe de l'émotion abandonnée à l'impuissance et la rectitude demandée par la société civile. Le spectateur cède aux émotions représentées, se découvre autre, profond, blessé, et reconnaît l'actrice comme artiste qui le rappelle à son corps, appelé par lui – long chemin, sinueux : une spirale qui partant de l'actrice lige revient au spectateur successivement abattu, bouleversé, imaginant, reconnaissant, incarné. Émanciper le spectateur c'est le disposer par rapport à son corps sentant et désirant. Est-ce possible d'élargir cela au public ? Le geste d'une actrice peut-il être émancipateur hors de ces prémisses fictionnelles patriarcales, c'est-à-dire hors de la fiction de la séduction, et de l'affirmation de la valeur intrinsèque d'une altérité qui n'a pas de référent constitué pour la majorité ?

3. Un nouveau registre

Émanciper son public, c'est aussi bien refuser de le complaire dans ce qu'il attend, dans l'image qu'il a de l'actrice à un moment donné. « [L]e principe de véracité est au cœur de

l'expérience d'émancipation²⁰³⁶ », énonce Jacques Rancière. Or dire le vrai, au théâtre, est toujours en même temps un mouvement fictif : la vérité des émotions est éveillée, formée, produite par un cadre. Mais lorsque et le cadre et le vrai de ce qu'il y a à dire pour l'actrice bougent, tout bascule. Les périodes de « transition » dans la carrière imposent un « retour » en scène où l'actrice et le public sont aux aguets dans une forme de boucle d'attention où chacun s'épie : c'est le désir de voir et la peur d'être vue qui l'alimente. Yvette Guilbert, suite à une grave maladie survenue au tournant du siècle, en pleine gloire, doit s'éclipser. Elle a l'occasion de méditer sur le statut de vedette, et revient sur scène en cherchant à s'émanciper de l'image de « diseuse fin de siècle » et de sa fonction sociale d'animatrice en divertissement grivois, au moment même où le public du café-concert est en pleine mutation. En refusant de jouer avec les représentations propres à son genre, elle va chercher à se faire reconnaître sur des scènes – celles du savoir universitaire et celle de la politique – qui ne reconnaissent pas aux femmes de souveraineté. Est-il possible pour une actrice de proposer un geste émancipateur sans incarner des fictions préétablies, souscrivant à l'implicite patriarcal ?

3. 1. Changer de répertoire, plonger dans le temps

Yvette Guilbert eut toute sa vie le désir de se faire reconnaître comme artiste par un milieu dont elle ne provenait pas. Lassée, après dix ans de gloire au music-hall dans un répertoire dans lequel elle se sent à l'étroit, « astrei[n]te à une gamme, une gamme UNIQUE, CELLE QUI LES [les directeurs de salles] ENRICHISSEAIT²⁰³⁷ », Yvette Guilbert plonge dans le passé de la chanson française pour exhumer des textes en ancien français et en latin dont elle retrouve petit à petit les mélodies. S'émanciper du style lacé à son premier répertoire et qui a fait sa renommée c'est aussi, à ses propres yeux, faire reconnaître son talent.

Alors, c'était « mon répertoire » qui fit ma réputation ? Alors c'était ma robe, mes gants qui me firent « célèbre » ? Pas mon art interprétatif ? Pas mes dons ? Je n'ai donc pas de talent ? On m'a trompée ! trompée ! trompée²⁰³⁸ !

L'actrice s'interroge sur l'écart entre son image, celle qui fait vendre et qu'elle a du reste contribué à façonner en femme avisée, et son art qui transcenderait cette première image, à même d'être reconnu par delà les rôles et les choix esthétiques. Empreinte d'angoisse, la question soulevée par Yvette Guilbert est celle de sa part de création dans les chansons qui lui apportèrent la gloire, puisque celle-ci était ajustée à une silhouette fabriquée en fonction de la nécessité du moment – peu chère, cherchant à se distinguer des autres – et à un répertoire dont

²⁰³⁶ Jacques Rancière, *Le maître ignorant, op. cit.*, p. 98.

²⁰³⁷ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie, op. cit.*, p. 179. L'actrice souligne.

²⁰³⁸ *Ibid*, p. 180.

elle n'était l'autrice que pour une part – elle n'était en outre pas reconnue comme autrice (elle n'a pas cherché à l'être) mais comme interprète – et finalement si son succès n'est pas uniquement tributaire d'un contexte, celui de la fin du XIX^e siècle, où elle correspondait à une demande sociale sur laquelle elle n'avait évidemment nulle prise. A-t-elle été tout entière modelée par des hommes dont elle s'est plu à mépriser le manque de goût, et ce malgré toutes les forces qu'elle mit pour y résister ? Est-elle soluble dans les miroirs des autres ou ne doit-elle son succès qu'à un alignement particulier des sphères – ce qui est leur faire peu de crédit ?

Changer de registre est un enjeu esthétique et culturel pour Yvette Guilbert qui touche au patrimoine français, en cette « Belle Époque » du chauvinisme²⁰³⁹. Il s'agit, après plus de dix années de gloire au café-concert, de faire valoir l'universalité de son talent : « réaliser *ma carrière universelle*, suivre l'enchantement des vieux livres et mettre enfin “ La Chanson ” de France dans une atmosphère plus digne d'elle²⁰⁴⁰. » Yvette Guilbert remonte le fil du temps, du XVIII^e jusqu'au XI^e siècle, pour exhumer les chansons du folklore français :

je voulais mettre mes dons, mes expériences studieuses au service de *La France* et la chanter sous ses aspects multiples, pittoresques, ses cadences variées, ses satires, ses faces, ses joies, et la révéler aux millions qui l'ignorent²⁰⁴¹.

Changer de registre c'est changer de fiction sous-jacente à l'interprétation. C'est, en l'occurrence, devoir en inventer une. Pour la chanteuse qui n'a pas fait d'études, il s'agit en fait de changer de « parcelle ». Elle puisait ses figures dans l'histoire des formes du caf'conc', et dirige désormais son attention vers la profondeur historique de la chanson française, cherchant à participer à l'élaboration culturelle d'une nation.

Quand après dix ans de patience, j'arrivai à reconstituer quelques chansons, il me semblait avoir enfin tiré d'une plaine de sable un trésor enfoui. Quand je parvins au XI^e siècle, des textes latins surgirent, il me fallut les faire traduire. Quand j'avais reçu la traduction, je me les faisais chanter en latin, puis sur les points où étaient *les accents*, j'établissais la traduction moi-même en *vers français* et je rythmais mon vers selon les accents latins, afin de respecter le style musical du vieux thème²⁰⁴².

Ses recherches firent d'elle une « spécialiste » au sens universitaire du terme de la chanson française folklorique, quitte à s'identifier à la *persona* de la chercheuse. Elle lut les travaux du

²⁰³⁹ « Les années 1890 et 1900 constituent une période de prospérité économique. L'empire colonial français atteint son apogée. C'est aussi le moment où Paris apparaît comme la capitale du monde. Le sentiment patriotique, voire le chauvinisme, est également à son apogée, nourri par le désir de venger la défaite de 1870 et les confrontations récurrentes avec les autres grandes puissances à propos des affaires coloniales. » (Alain Viala, *De la révolution à la Belle Époque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 321.) La chanson populaire joue un rôle important dans le développement de ce climat propre à la fin du XIX^e siècle. Voir Jean-Yves Mollier, « La Littérature du trottoir à la Belle Époque », in Jean-Yves Mollier (dir.), *Le Commerce de la librairie en France au XIX^e siècle. 1789-1914*, Paris, IMEC, MSH, 1997, p. 233-242.

²⁰⁴⁰ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 179.

²⁰⁴¹ Yvette Guilbert, *ibid.*, p. 180. L'autrice souligne.

²⁰⁴² *Ibid.* L'autrice souligne.

philologue Gaston Paris²⁰⁴³ et mobilisa tout un réseau de savants autour de sa recherche²⁰⁴⁴. Lors de son exil à New York elle fut invitée à donner des conférences sur les « premiers grands chants lyriques de France » à l'université de Columbia et au Bryn-Mawr College, faculté réservée aux femmes²⁰⁴⁵ où « elle rencontra Jean Beck, un professeur de philologie romane de Strasbourg, dont elle connaissait depuis longtemps les travaux²⁰⁴⁶ ». En 1921 elle est admise à la Société Française des Textes Anciens. Il s'agit d'une véritable consécration pour une femme et une actrice n'ayant jamais mis les pieds à l'université, et d'un véritable changement de scène d'énonciation. L'objectif que se fixe l'actrice est non plus seulement de divertir les foules, elle revendique aussi de pouvoir les instruire.

Se placer sur la scène du savoir et de l'université c'est vouloir conquérir un bastion masculin, et chercher à s'énoncer depuis une scène qui ne reconnaît pas sa légitimité. Pourtant, en plongeant dans le passé pour construire l'avenir de son geste, elle établit les racines à son art, la chanson populaire, et y découvre la « source de la satire chatnoiresque de [s]es débuts²⁰⁴⁷ ». Le répertoire de la deuxième carrière d'Yvette Guilbert ne cherche pas, en fait, à rompre avec les qualités et les tonalités tantôt tragiques-réalistes, tantôt érotico-égrillardes de sa première carrière. Les chansons choisies sont des chansons « dialoguées », mettant en scène plusieurs personnages que l'actrice interprète tour à tour. Historiettes dans le droit fil des chansons de la diseuse, ces chants s'inscrivent en toute logique dans ce que l'actrice avait l'habitude de chanter, d'une part, et connurent un succès de reprise au cours du XX^e siècle, d'autre part.

Le Roi fait battre tambour et *La Mort de Jean Renaud*, par exemple, sont de tonalité tragique. *Le Roi fait battre tambour* est une chanson populaire sans doute apparue au début du XVII^e siècle et restituée à l'écrit au début du XIX^e siècle²⁰⁴⁸. Elle narre l'histoire d'un roi qui demande à son marquis sa femme, qu'il trouve à son goût. Le marquis la lui cède, le roi entraîne la jeune femme éplorée dans sa chambre tandis que la reine compose un bouquet de lys empoisonnés qui fait périr la femme du marquis. Certainement composée à partir de faits réels, la chanson, dans la bouche d'Yvette Guilbert et eu égard aux choix issus de sa

²⁰⁴³ *Ibid.*, p. 182. Gaston Paris (1839-1903) est un médiéviste, philologue et spécialiste des langues romanes.

²⁰⁴⁴ *Ibid.*

²⁰⁴⁵ Fondée en 1885 à Bryn Mawr, près de Philadelphie en Pennsylvanie. Elle fait partie du groupement d'universités réservées aux femmes les « Septs soeurs », pour promouvoir l'éducation des femmes aux États-Unis.

²⁰⁴⁶ Jean Beck, *Les Mélodies des troubadours, étude critique*, Paris, H. Laurens, 1910 ; in Claudine Brécourt-Villars, *Yvette Guilbert, l'irrespectueuse, op. cit.*, p. 272. Elle donna « des cours d'interprétation, une fois par semaine à la David Mannes School. » (*Ibid.*)

²⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 181.

²⁰⁴⁸ Martine David, Anne-Marie Delrieu, *Refrains d'enfance : Histoire de 60 chansons populaires*, préface de Claude Roy, Paris, Herscher, 1988, p. 69.

« première carrière », prend une tonalité politique critique à l'égard du pouvoir et de la soumission des hommes – le marquis apparaît comme un proxénète qui cède sa femme au roi et obtient en échange des galons en tant que chef de guerre tandis que la victime est là encore une femme. En outre, si cette chanson a sans doute eu le malheur d'être accompagnée par de mauvais choix de mise en scène, comme nous allons le voir, elle est reprise par Édith Piaf²⁰⁴⁹ quelques dizaines d'années plus tard, faisant d'Yvette Guilbert un véritable jalon dans l'histoire de la chanson, figure de passage entre le XIX^e et le XX^e siècle, entre la diseuse et la chanteuse réaliste telle qu'elle se réalise pleinement dans l'entre-deux-guerres – et dont Piaf, mais aussi Fréhel, entre autres, sont des figures de proue²⁰⁵⁰. Guilbert fait transiter un nouvel imaginaire du peuple : de la chanson réaliste incarnée par des protagonistes et poètes masculins, il est pris en charge par des voix de femmes « comme emblématiques des passions funestes et de la violence du monde²⁰⁵¹ ».

*Les Houzards de la garde*²⁰⁵², *le Curé de Pomponne*²⁰⁵³, *Corbleu Marion*²⁰⁵⁴, sont des exemples de chansons pouvant à bon droit se situer dans la filiation des chansons « érotico égrillardes » de la diseuse, aujourd'hui considérées comme « chansons paillardes », qui mettent en scène des sujets féminins dans des situations ayant trait à leur sexualité. La première est amoureuse d'un « hussard » et fait part de ses émois à une amie, la deuxième avoue avoir embrassé un homme au curé qui l'absout à condition qu'elle l'embrasse lui, la troisième a trompé son mari et cherche à le lui cacher en inventant diverses raisons au désordre de sa mise.

Le geste de l'actrice est émancipateur dans le champ de l'art car son travail d'exhumation et de valorisation du répertoire de la chanson populaire permet à cette dernière de s'inscrire dans une histoire longue, aux thèmes et rythmes récurrents, et augurant des multiples reprises au XX^e siècle. Rien ne préjugait ainsi d'une quelconque « rupture » entre la première et la seconde carrière d'Yvette Guilbert, si ce n'est son désir (un brin revancharde) d'édifier le

²⁰⁴⁹ Que l'on peut écouter dans une version accompagnée par un chœur d'hommes enregistrée en 1946, ici : <https://www.youtube.com/watch?v=ESKU84ApUH4>.

²⁰⁵⁰ Sur la chanson réaliste, nous renvoyons à l'ouvrage de Catherine Dutheil-Pessin, *La chanson réaliste, op. cit.*

²⁰⁵¹ Catherine Dutheil-Pessin, *La Chanson réaliste, op. cit.*, p. 150.

²⁰⁵² Pour une version du texte : *Le Siècle chantant : romances, chansons, chansonnettes, couplets, rondeaux, scènes comiques*, Paris, Fernand Martinn, 1864, p. 215. Consulté le 25 novembre 2019. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32868139h>. *Les Houzards de la garde* est reprise par Marie Dubas en 1930.

²⁰⁵³ *Ibid.*, p. 207.

²⁰⁵⁴ On trouve une restitution de la partition et des paroles dans un document de 1913, « Corbleu, Marion ! : XVIII^e siècle, ritournelle & harmonisation de Maurice Duhamel », coll. « Collection : Le chant populaire ; 1641 », sur le site de la Bibliothèque Nationale de France. Consulté le 25 novembre 2019. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k871524b/f2.image>.

public, et de prendre la scène pour l'estrade d'un professeur d'université ou pour la tribune d'un patriote.

3. 2. Des dangers de l'abstraction républicaine

Faut-il imputer aux choix de mise en scène, c'est-à-dire à la projection dans le public de la « nation », avant et après-guerre, l'échec de l'actrice à émanciper le public de caf'conc', au moment même où ce dernier subit des mutations ? Ou bien « vouloir émanciper » n'est pas la bonne formule ?



Figure 9. « Yvette Guilbert photographiée par Paul Berger », vers 1900, épreuve argentique contrecollée sur carton, Musée d'Orsay, Paris.

Entre le début de sa carrière en 1889 et le début des années 1900 où Yvette Guilbert tente de défendre son second répertoire, puis à partir des années 1920 au retour de son exil aux États-Unis durant la guerre 1914-1918, le music-hall a évolué, ou plutôt, le café-concert s'est « métamorphosé²⁰⁵⁵ » en music-hall. Les aspirations artistiques de l'actrice se heurtent aux mutations du public. Maurice Verne titre *Aux usines du plaisir*²⁰⁵⁶ tandis que Gustave Fréjaville écrit qu'au music-hall « la danse, sous ses formes les plus variées, est la reine incontestée²⁰⁵⁷ ». Interrogées en 1923 par le journal *La Rampe* au sujet de l'évolution du music-hall, madame Rasimi, la fameuse directrice du Ba-Ta-Clan, analyse

que « le public actuel du music-hall ne goûte pas l'esprit très fin²⁰⁵⁸ », tandis que pour Colette, « le music-hall actuel n'a rien de commun avec le music-hall de jadis. [...]

Quant au music-hall de revues, c'est quelquefois très joli, mais avouez que ce n'est pas souvent drôle²⁰⁵⁹ ! » Ces diagnostics posés au présent de la mutation sont confirmés avec le recul historique par Nathalie Coutelet.

Les cafés-concerts se sont multipliés au XIX^e siècle, grâce au succès de leur formule, qui associe plaisirs de la table et plaisirs du divertissement. Lieux de sociabilité

²⁰⁵⁵ « Le music-hall perpétue en la métamorphosant la tradition du café-concert, ce lieu où l'on “ fume, on boit, on va, on vient, on entre, on sort ” ». (Maurice Talmeyr, « Cafés-concerts et music-halls », *Revue de deux mondes*, 1^{er} juillet 1902).

²⁰⁵⁶ *Aux usines du plaisir : la vie secrète du music-hall*, Maurice Verne, Éditions des Portiques, Paris, 1929.

²⁰⁵⁷ Cité par Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2015, p. 143.

²⁰⁵⁸ In *La Rampe*, 14 janvier 1923, p. 11.

²⁰⁵⁹ *Ibid.*

populaire, ces salles souvent exigües offrent une proximité, une intimité entre artistes et public. Les spectacles sont essentiellement musicaux, même si les curiosités y ont aussi leur place. Mais le music-hall, version américanisée du café-concert, ne mise pas tout sur le tour de chant de vedettes nationales. Au contraire, il se met en quête d'artistes du monde entier [...] et diversifie les spécialités artistiques. Il vise enfin un public plus aisé, composé des notables locaux, des voyageurs en escale à Paris, des provinciaux « montés » à la capitale²⁰⁶⁰.

L'esprit du café-concert a progressivement muté depuis les années 1890. L'œil y est favorisé en dépit de l'écoute. Pour Yvette Guilbert, qui souhaitait faire découvrir un nouveau répertoire, et employer son talent de diseuse à faire connaître les anciennes chansons françaises, cela tombe mal.

Ainsi, malgré tous ses efforts, « on [la] bouda²⁰⁶¹ ». Il n'est pas simple d'échapper à l'image que l'on s'est soi-même créée, qui a permis à l'actrice de connaître la gloire, ni de proposer des chansons de cette époque encore mal connue et méprisée qu'est le Moyen-Âge. Il n'est dès lors pas surprenant que le public de La Bodinière, en 1901, lorsqu'Yvette Guilbert monte en scène après deux ans d'absence liés à une grave maladie, soit « sinon déçu, du moins surpris de son nouveau répertoire²⁰⁶² ». De même plus tard, aux Bouffes-Parisiens en 1904 et 1905, on lui reproche de mettre « trop de littérature²⁰⁶³ » dans ses chansons.

En effet, son désir de partager ses découvertes chansonniers est accompagné d'une volonté d'illustration historique qui, si elle fait évidemment penser au naturalisme de la même période, apparaît hors de propos au café-concert. Distancé, il eût pu être drôle, mais pris au premier degré il surprenait.

La légende de la maison, voix trainarde et nette, robe verte et gants noirs était loin. Elle arrivait maintenant en scène, les cheveux poudrés, la bouche en cœur, avec une robe à panier, signée Paquin – copie conforme de la toile de Watteau – et elle « disait » beaucoup plus qu'elle ne chantait.

Elle se faisait accompagner par un quintet d'instruments anciens : viole de gambe, viole d'amour, quinton, contrebasse et clavecin, et interprétait ses fameuses « Chansons Pompadour et crinolines », des compositions dix-huitiémistes et romantiques, d'une veine essentiellement tragique, allant du *Roi fait battre tambour* à *La Mort de Jean Renaud* et, dans un registre un peu plus léger, des *Houzards de la garde* au *Curé de Pomponne* ou à *Corbleu Marion*²⁰⁶⁴.

Yvette Guilbert aurait pu considérer ces trouvailles comme des chansons, c'est-à-dire comme des objets à partager par le biais d'une interprétation, mais elle les présente comme des tessons extraits d'un lointain passé, à observer comme tels : de loin. Elle faisait en effet

²⁰⁶⁰ Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, op. cit., p. 121.

²⁰⁶¹ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, op. cit., p. 180.

²⁰⁶² Claudine Brécourt-Villars, *Yvette Guilbert, l'irrespectueuse*, op. cit., p. 223.

²⁰⁶³ René Bizet, *L'époque du music-hall*, Paris, Les pamphlets du Capitole, 1927, p. 12.

²⁰⁶⁴ Claudine Brécourt-Villars, *ibid.*, p. 235.

régulièrement commencer ses spectacles « par l'audition de morceaux de musique classique, où alternaient des divertissements, des menuets, des gavottes. Du Mozart, du Couperin, du Bruni ou du Lulli²⁰⁶⁵ ». C'était mélanger la séquence historique d'écriture probable de ces chants, et la réalité de leur contexte d'exécution, probablement populaire, et variant d'une région de France à une autre à un moment où la langue française n'était pas encore normalisée par les dictionnaires.

Mais c'est certainement le décalage entre ses intentions et le public auquel elle souhaite s'adresser qui manifeste la plus grande confusion dans la deuxième carrière d'Yvette Guilbert. On lui reproche la trop grande complexité des textes pour le public du café-concert, à quoi l'actrice remédie par une amplification des intentions et des effets de sens qui la conduit, selon René Bizet, à une « fâcheuse confusion des genres²⁰⁶⁶ ». Ainsi se creuse l'écart entre l'ambition de l'actrice et un public qui n'attend pas d'être instruit²⁰⁶⁷ sur le répertoire français traditionnel lors d'une soirée au café-concert. D'un côté elle n'est pas prise au sérieux par le public du music-hall qui peine à croire à ce soudain revers de manche d'une diseuse connue pour son humour pince sans rire, de l'autre on lui reproche de vouloir s'adapter à ce même public au prix d'une « confusion des genres ».

Malheureusement, à partir de son retour de New York où elle s'est exilée durant la guerre, l'actrice radicalise ses positions. Elle trouve le music-hall laid²⁰⁶⁸, et se produit Salle Gaveau et au Théâtre Édouard VII dans « Six siècles de chansons du Moyen-Âge à nos jours », avec danses et chœur. Dans le « Carnet du soiriste » le 2 juillet 1922 on peut lire que

le théâtre Édouard VII est transformé en chapelle ardente ! Yvette nous conte les malheurs de Margoton allant au moulin. Elle met en garde les jeunes filles contre le lien si serré du mariage et officie désormais en chasuble d'or, jouant, tour à tour, les Marie-Madeleine, les Samaritaine et Guibour ou la femme que Notre-Dame sauva d'être brûlée²⁰⁶⁹.

On voit là pour quelles figures l'actrice a quitté son costume de diseuse – dure émancipation. Perspicace, Jean Bastia, le 22 juin, sous-entend l'influence possible des États-Unis sur le tournant esthétique de l'actrice en évoquant « l'ancienne chanteuse aux gants noirs [qui] nous rapporte d'Amérique un répertoire pasteurisé qui se chante les deux mains

²⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 235.

²⁰⁶⁶ René Bizet, *ibid.*

²⁰⁶⁷ La collection de chansons qu'elle chiffre à soixante mille, « fut faite avec une large vue éducatrice », Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie, op. cit.*, p. 182. De manière symptomatique, l'actrice donne à partir de 1911 des « conférences-récitals » au Théâtre du Gymnase, « Les Jeudis d'Yvette » où elle chante des auteurs contemporains – André Salmon, Rémy de Gourmont, Francis Jammes – et assure la discussion. Plus tard elle publie des *Chanteries du moyen-âge : quarante chansons recueillies et adaptées*, 2 vol., Paris, Heugel, 1926.

²⁰⁶⁸ *Comoedia*, 3 mai 1922.

²⁰⁶⁹ « Carnet du soiriste », journal non identifié, 2 juillet 1922. Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel, cité par Claudine Brécourt-Villars, *op. cit.*, p. 239.

jointes²⁰⁷⁰ ». Yvette Guilbert ne le nie point, qui écrit dans *La Passante émerveillée*, feignant de s'adresser à la ville de Bruxelles qui lui offrit, on s'en souvient, ses premiers succès : « Ce fut encore vers vous que j'allai quand, en 1923, revenue d'Amérique, je voulus fonder en Europe le théâtre littéraire et religieux du moyen âge et mettre de la religion dans l'art et de l'art dans la religion²⁰⁷¹. » Edmond Sée, quant à lui, admire les officiantes qui pouvaient faire penser aux mannequins défilant sur les scènes de music-hall²⁰⁷². Avec le temps, la guerre, et l'exil aux États-Unis où elle trouve des alliés à sa cause, l'actrice moralise ses vues, quitte à faire œuvre apostolique, et quitter la scène de l'art pour celle de la religion.

Des scènes universitaires de la science historique ou de l'apostolat national empreint de catéchisme, l'actrice déporte son geste où elle ne peut que reproduire les présupposés de la conversion – laïque et républicaine comme catholique – c'est-à-dire d'une adhésion totale à la fiction représentée, strict inverse du principe émancipateur selon Jacques Rancière. En mélangeant ses adresses, en s'adressant à un public de lettrés ou à une assemblée de croyants sur une scène de théâtre, l'actrice subit le risque de vouloir dominer le public, et de retomber dans les luttes de pouvoir ni émancipées ni émancipatrices. Vexée sans doute par le manque de reconnaissance de son art – nous verrons plus loin comment être reconnue comme « artiste » est crucial pour Yvette Guilbert –, l'actrice se soumet au fantasme d'un désir imputé au public dont la nature serait de l'entraver dans son désir d'émancipation artistique. Faute de reconnaître le public pour ce qu'il est, et ce qu'il vient chercher – ce pour quoi il paye, en outre – au théâtre, l'actrice ne saurait prétendre à l'émanciper. Elle tombe, de fait, à côté.

Sans parvenir à se renouveler dans le caf'conc', l'actrice aurait-elle trouvé une solution sur la scène de ses premiers succès, les planches de théâtre, et là un nouveau public à même d'accueillir ses ambitions et sa verve tragicomique ?

3. 3. Du caf'conc' au théâtre : un rôle pour une quarantenaire

Lorsqu'elle cherche à créer un nouveau type de personnage, de fait fort peu représenté sur les scènes – une femme de quarante ans, pleine de vie et de désir – le geste de l'actrice est émancipateur. Il s'avère que pour cela, l'actrice doit faire bouger les genres artistiques et hybrider les registres, quitte finalement à s'illustrer soi-même plutôt qu'effectivement créer un nouveau genre scénique.

²⁰⁷⁰ Jean Bastia, journal non identifié, 22 juin 1922, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel, cité par Claudine Brécourt-Villars, *op. cit.*, p. 239.

²⁰⁷¹ Yvette Guilbert, *La Passante émerveillée*, p. 85.

²⁰⁷² *Le journal des débats*, 22 juin 1922 ; cité par Claudine Brécourt-Villars, *ibid.*

Yvette Guilbert se met à la recherche de pièces « “ mi-parlées mi-chantées ”, se démarquant aussi de l'opérette habituelle. Elle rêve d'un genre inédit, situé à mi-chemin entre la comédie dramatique et le théâtre lyrique²⁰⁷³ », explique Claudine Brécourt-Villars. L'ambition est de « jouer des pièces d'une forme nouvelle, plus directes, moins préparées et au besoin influencées par les techniques cinématographiques²⁰⁷⁴ ». Cette aspiration à l'association des médiums, proche en cela du geste de Sarah Bernhardt qui avait souhaité, pour la tournée de *L'Aiglon* aux États-Unis, de projeter un film à la fin de la pièce représentant les morts qui se lèvent du champ de bataille²⁰⁷⁵, Yvette Guilbert ne peut la réaliser elle-même, n'étant autrice de théâtre ni metteuse en scène. Elle cherche donc des pièces et des auteurs avec lesquels travailler.

En 1896, elle avait déjà rencontré Pierre Louÿs pour lui demander d'interpréter le rôle de Chrysis dans *Aphrodite*²⁰⁷⁶. Maurice Donnay²⁰⁷⁷ devait écrire le livret et Saint-Saëns²⁰⁷⁸ la musique, mais Donnay, dont Yvette Guilbert avait interprété *l'Eros damné*, refusa. En 1905, Yvette Guilbert est à la recherche d'un rôle qui lui corresponde, « un rôle typique, qui ne demande ni de la beauté, ni de la jeunesse, un rôle qui soit moi, fait pour moi et qui ne fasse pas dire : Réjane ou Granier²⁰⁷⁹ l'aurait mieux joué²⁰⁸⁰ ». Il n'est pas difficile d'imaginer qu'à

²⁰⁷³ *Ibid.*, p. 236.

²⁰⁷⁴ *Comoedia*, 22 septembre 1922 ; cité par Claudine Brécourt-Villars, *op. cit.*, p. 288.

²⁰⁷⁵ « En vue de la grande tournée en Amérique avec Mme Sarah Bernhardt et M. Coquelin, le cinquième tableau du drame de M. Rostand allait être corsé d'un effet panoramique nouveau. La décoration de ce tableau représente le champ de bataille de Wagram et le duc de Reichstadt y évoque les héros tombés au champ d'honneur, dont on aperçoit les cadavres jonchant le sol. Pour ajouter plus de réalité à l'évocation de l'Aiglon, on a imaginé de faire lever ces morts glorieux de la Grande Armée à la voix du fils du vainqueur de Wagram. Le rêve de Sarah Bernhardt se réalisera de façon très vivante et très tangible pour le public, par l'apparition des soldats et des chefs, les uns réels, les autres obtenus par des effets de cinématographe. » (Edmond Stoullig, *Annales du théâtre et de la musique*, Charpentier, 1900; cité par Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt, op. cit.*, p. 197.)

²⁰⁷⁶ Le roman de « mœurs antiques » (sous-titre de l'ouvrage) conte l'histoire de la courtisane Chrysis, et de Démétrios, un sculpteur. La première demande au second de commettre des forfaits pour lui prouver son amour pour elle, mais une fois ces forfaits réalisés, il rêve de sa nuit d'amour avec Chrysis, entre-temps tombée amoureuse de lui. Son rêve suffit à Démétrios, qui rejette la courtisane. Comme elle insiste, il lui fait jurer – comme elle avait fait avec lui – d'accomplir sa volonté, avant de la lui révéler : porter en public les objets volés (le miroir d'argent d'une courtisane rivale, le peigne d'ivoire d'une prêtresse égyptienne, et le collier de perles qui orne la statue de la déesse dans le grand temple d'Aphrodite). Ce qu'elle fait, nue, et par suite condamnée à boire de la ciguë, en présence de Démétrios, indifférent. Il se servira ensuite comme modèle du corps nu de la morte, le faisant poser « dans l'attitude violente où il l'a vu en songe, [pour] créer d'après le cadavre la statue de la Vie Immortelle ». Voir Pierre Louÿs, *Aphrodite : mœurs antiques*, illustrations d'après les aquarelles de Manuel Orazi, Paris, Arthème Fayard, 1906.

²⁰⁷⁷ Maurice Donnay (1859-1945) est auteur dramatique et poète français, il fait partie des habitués du Chat Noir avant de se lancer dans le théâtre où il est interprété par Réjane, Lucien Guitry, ou Cécile Sorel.

²⁰⁷⁸ Camille Saint-Saëns (1835-1921) est pianiste, organiste et compositeur français connu pour ses *Samson et Dalila* et son *Carnaval des animaux*, notamment. Il est aussi le compositeur des *Barbares*, opéra dont le texte est coécrit par Sardou. En 1908, il est le premier compositeur de renom à composer une musique pour le film *L'Assassinat du duc de Guise*. « Saint-Saëns », sur le site [musicologie.org](http://www.musicologie.org). Consulté le 14 décembre 2019. http://www.musicologie.org/Biographies/saint_saens_c.html.

²⁰⁷⁹ Jeanne Granier (1853-1939) est une chanteuse et comédienne française qui a marqué la Belle Époque.

presque quarante ans, n'étant ni mince ni jolie, l'actrice ne trouve pas de rôles dans le répertoire qui la satisfasse. C'est pourtant là que se joue pour elle le prolongement de la dimension émancipatrice de son geste. Il n'est pas un hasard que cela soit une femme, Madame de Gardilanne, qui, en 1906 et sous le pseudonyme de Jean de Hinx, lui soumette une pièce écrite à son intention avec Edmond Guiraud²⁰⁸¹, *L'Eau trouble*. C'est l'histoire d'une femme quarantenaire, Marcilinia, qui décide de quitter son époux pour s'engager dans le théâtre et jouer le rôle principal d'une pièce à succès écrite par un jeune auteur qui se révèle être son fils. L'ignorant, il tombe amoureux d'elle et finit par se suicider. Yvette Guilbert explique qu'elle

veu[t] apporter sur scène un type représentatif de la femme de quarante ans qui sait vivre encore. C'est dans la vie plus fréquent qu'on ne le croit. Je suis ravie de l'interpréter, car je ne suis pas de ces actrices qui refusent ces rôles parce que ça les vieillit²⁰⁸².

L'ambition est belle, qui veut donner aux femmes de quarante ans un miroir qui les valorise et qui d'ailleurs n'existe pas.

Pourtant, si les critiques sont très élogieuses – l'actrice est comparée à la Duse et à Sarah Bernhardt²⁰⁸³ – subsiste toujours le doute, pour Yvette Guilbert : apprécient-elles sa personne ou le talent d'une actrice ? Face à cette inquiétude, elle n'a que le moyen de critiquer la critique. La pièce étant donnée à Bruxelles, à un journaliste qui lui demande si elle n'aurait pas préféré s'illustrer dans la capitale française, la diseuse accuse « l'âme de Paris qui, à l'époque, [...] n'aurait pas volontiers permis deux roses à [s]a boutonnière²⁰⁸⁴ ». On lit l'amertume de l'actrice à l'égard d'une ville qui, pour l'avoir portée au sommet de la gloire, l'a oubliée du jour au lendemain, alors qu'elle dû brutalement interrompre sa carrière en 1900 à cause d'une grave maladie rénale.

Jamais, après ma terrible opération, JAMAIS Marchand [le directeur de la Scala avec qui elle est alors sous contrat] ne vint me voir... [...] Drôles de gens, drôles d'âmes. Pendant les dix-huit mois que je fus mortellement malade, j'eus le temps de réfléchir sur ce qu'il nous fallait entendre par le mot de « célébrité », et, dégoûtée, amère, je

²⁰⁸⁰ Lettre à Rachilde, 1901, in *ibid.*, p. 236. Jeanne Granier (1853-1939) est une actrice et chanteuse française au sujet de laquelle Rozière écrit : « On peut être une excellente artiste et n'être point Jeanne Granier, parce que Jeanne Granier, c'est Jeanne Granier, c'est le sourire et c'est les larmes, c'est la fantaisie et le naturel, c'est une voix de joie et d'émotion, c'est Jeanne Granier enfin ! » (Rozière, « Le Théâtre », *Gil Blas*, 11 novembre 1904).

²⁰⁸¹ Edmond Guiraud (1879-1961) est auteur de théâtre et acteur, fondateur et rédacteur de l'hebdomadaire « littéraire et artistique » *La Chronique mondaine*.

²⁰⁸² Interview d'un journal non référencé, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel ; cité par Claudine Brécourt-Villars, *op. cit.*, p. 237.

²⁰⁸³ Yvette Guilbert, *La Passante émerveillée*, *op. cit.*, p. 86.

²⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

demandais à mes médecins de m'aider à obtenir la résiliation de mon contrat Marchand et de celui des Ambassadeurs [...]²⁰⁸⁵

En fait, et même si cette maladie lui permet de prendre conscience de l'extrême fragilité du succès et du fait qu'elle n'occupe jamais de place définitive dans les cœurs, que celle-ci est toujours à arracher, d'une certaine manière, l'actrice se rend dépendante de la liberté qu'elle s'octroie, en cherchant toujours à se déplacer, confondant son désir de liberté – « Ouf ! j'étais libre ! libre ! J'allais pouvoir filer de par le monde, libérée des marchands d'orgeat, limonade, bière, et libre surtout d'évoluer, de me manifester selon mes aspirations artistes²⁰⁸⁶ » – et son illustration devant le spectateur. En quête d'« elle-même²⁰⁸⁷ », l'actrice confond ce « soi-même » avec le propos à défendre, seul à même d'être émancipateur. Faire advenir au visible, construire une nouvelle figure, est une possibilité qu'elle reconnaît faire partie de « la seconde, la grande et superbe période de [s]a vie²⁰⁸⁸ ».

De fait, et de manière mineure, non retenue par l'histoire de l'art, l'actrice joue avec succès de *L'Eau trouble*, qui lui permet d'être sollicitée pour jouer dans *L'Amour en banque* de Louis Artus²⁰⁸⁹, aux côtés d'Albert Brasseur²⁰⁹⁰ et Max Dearly²⁰⁹¹ au Théâtre des Variétés où elle avait débuté en tant que figurante. Si la pièce n'obtient pas le succès escompté, le public se déchaîne lorsque la diseuse se met au piano au deuxième acte et entonne *I want you my honey*, romance anglaise voulue par le rôle. C'est l'occasion pour elle de quelques improvisations. Le tropisme de l'actrice pour la *commedia dell'arte* s'affirme²⁰⁹², qui préconise un canevas pour le rôle à partir duquel improviser, et renvoie vers le caractère professionnel, dans le sens d'efficacité spectaculaire, du métier. Le talent d'Yvette Guilbert se déploie dans le chant, le rapport direct et franc avec le public. Loin de vouloir l'instruire ici, elle retrouve un rapport ludique et émancipé, et lui s'y reconnaît, désidentifié d'une quelconque et malvenue projection en un auditoire « élève » ou « citoyen ».

²⁰⁸⁵ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 130. La typographie et la grammaire sont de l'autrice.

²⁰⁸⁶ *Ibid.*

²⁰⁸⁷ « J'allais pouvoir être moi-même ! » (*Ibid.*)

²⁰⁸⁸ *Ibid.*

²⁰⁸⁹ Louis Artus (1870-1960) est écrivain – auteur dramatique, vaudevilliste, romancier et critique. Il se révèle profondément chrétien, séduit par le mysticisme du Moyen Âge, et écrit plusieurs romans d'inspiration catholique.

²⁰⁹⁰ Albert Brasseur (1862-1932) est comédien et chanteur d'opérette français. Il a fait partie des troupes des Nouveautés, où il débuta en décembre 1879, puis des Variétés à partir de février 1890. Également auteur de plusieurs pièces de théâtre dont *Levers de rideau*, il apparaît pour la dernière fois en 1930 au Théâtre du Palais Royal.

²⁰⁹¹ Max Dearly (1874-1943) est un acteur et metteur en scène français, surtout comédien de vaudeville et de revues. Il est à l'origine du gala de l'Union des artistes, créé en 1923 pour venir en aide aux artistes en difficulté. Nous renvoyons à l'ouvrage de Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité !*, op. cit.

²⁰⁹² Nous renvoyons à ce titre aux clichés de l'actrice dans *L'Art de chanter une chanson*, chapitre 4.

S'émanciper des formes majoritaires, c'est entrer dans la minorité, s'adresser à un public peut-être moins large, mais plus précis, divers, et se moquer d'entrer dans l'histoire de l'art – de « marquer l'histoire ». Ce n'est pas sans mal que l'actrice abandonne les formes majoritaires du divertissement, passant par la tribune patriotique ou apostolique, pour trouver finalement une résolution, entre la France et la Belgique, dans des productions mixtes où elle peut laisser libre cours à son talent d'improvisatrice, créant des formes au format instable, propres à échapper aux catégories de l'historiographie.

De l'invisibilisation de la catégorie de spectatrice à celle des formes mineures dans lesquelles une actrice trouve du sens dans l'énonciation de son geste, le théâtre des femmes « aspire la schize » par les ustensiles mêmes produits par Teddy pour les situer sexuées – éventails, masques, spirale. Spectatrices, actrices, journalistes, autrices sont autant de masques en effet, de *persona* avec lesquelles les femmes jouent. Les actrices configurent le public dans et par leur désir, et jouant avec les fictions appliquées à leur corps sexué, permettent à chaque spectateur de se retrouver dans l'écartèlement patriarcal entre l'enfant et l'adulte que l'on suppose masculin, sûr de soi, agissant. Émanciper le spectateur c'est lui permettre de reconnaître une autorité, dans le champ de l'art, qui lui permette de reconnaître la sienne hors l'illustration politique ou savante, mais du point de vue de l'informe, de la souffrance, du doute. C'est ainsi l'inviter au déplacement, et reconnaître une activité à la place de spectateur, place que les actrices occupent face à la scène historique. Le théâtre des femmes transbahute le spectateur de son émotion d'individu amoureux à sa responsabilité d'adulte, à sa citoyenneté démocratique et jouisseuse, sans hiérarchiser, actant d'une humanité nécessairement composite et hybride que les machines du désir patriarcal refusent – elles veulent des « types », du « dur ». Ainsi montées, ayant besoin de reconnaissance et d'identification à des figures, bien que ce qui transite ne « ressemble à rien » – les chemins terreux, liquides et haptiques de l'émotion – il ne s'agit pas de nier la nécessité de la structure, mais de lui permettre de reconnaître l'existence d'autre chose – qui, peut-être, l'excède, renvoie vers l'infini du temps et de l'espace, de l'infigurable.

III. Ouvrir les voix·e·s, démonter la machine ?

Arrivé au théâtre le public en sort. Sa trajectoire est courbe, au milieu de laquelle il a été perturbé en vue, pour chaque personne, de retourner vers la et sa vie. L'art du théâtre ouvre

une brèche dans le fil des jours, il arrête le temps un moment et nous entraîne ailleurs, dans d'autres espaces-temps. Rassemblement collectif de personnes autour de la croyance aux mort-es vivant-es en scène, il est un acte et un dispositif de résistance²⁰⁹³. Il l'est à affirmer précisément le rassemblement, l'acte de croyance collectif, tout en cherchant à produire, dans le cadre de l'émancipation, de la singularité, de l'individualité désirante et désentravée du désir de reconnaissance de la part de celles et ceux qui s'entendent sur un certain système et ses prémisses, qui reposent sur un rapport d'identification au langage. Refuser de voir le langage comme technique de visibilité c'est s'identifier tant au représentant qu'au représenté qu'il représente – homme, femme, et toutes leurs images. Confort et assurances certes au bout du compte – nul conte ni enchantement, partant, rapport distrayant à l'art. Or le langage, comme toute technique, a une histoire tributaire d'un champ politique où se jouent et rejouent des rapports de domination et d'infériorisation, de visibilité et d'invisibilité²⁰⁹⁴. Les actrices nous parviennent aujourd'hui à travers différents médiums que sont le cinématographe, le phonographe, la radio, l'écriture. Elles nous parviennent elles-mêmes déjà hybrides, hybridées par les machines qui les transportent, mortes et vivantes, « fantômes de vivantes²⁰⁹⁵ ». Elles sont elles-mêmes machines, issues de la profondeur du temps, concrétions d'images et de sons mais aussi potentialités respiratoires : pures présences. Que nous disent-elles aujourd'hui non pas tant d'hier mais d'aujourd'hui, voire, de demain ? Quelles modalités d'accès au réel ouvrent leurs gestes ? Dans quelle mesure l'émancipation scénique est-elle un acte de création

²⁰⁹³ « L'acte de création est un acte de résistance. » (Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Fémis le 17 mai 1987. Consulté le 4 janvier 2019. <https://www.webdeleuze.com/textes/134>.) Nous établissons ici un lien avec le « dispositif spirite » qui conduit les personnes à raconter leur rapport aux morts, qui intéresse Vinciane Despret (*Au Bonheur des morts, Récit de ceux qui restent* [2015], Paris, La Découverte, 2017, p. 159). Sur le théâtre comme « dispositif », voir plus haut.

²⁰⁹⁴ Laurence de Cock, Mathilde Larrère, Guillaume Mazeau, *L'histoire comme émancipation*, Marseille, Agone, 2019.

²⁰⁹⁵ « Un « fantôme de vivant » est considéré par les chercheurs psychiques comme une hallucination sensorielle et non comme une perception normale, puisque le sujet (le percipient) perçoit quelque chose qui n'est pas réellement donné à ses sens ; il s'agit bien d'une image projetée au-dehors par le cerveau du sujet qui se présente pour lui comme un objet réel ; mais cette hallucination est véridique selon eux et non pas illusoire, si elle coïncide avec une réalité objective absente, comme la mort réelle de la personne à l'instant où son image hallucinatoire apparaît. » (Henri Bergson, note 2, « Fantômes de vivants », in *Le Rêve*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, p. 56.) Pour Bergson, « si certains souvenirs inutiles, ou souvenirs « de rêve », réussissent à se glisser à l'intérieur de la conscience, profitant d'un moment d'inattention à la vie, ne pourrait-il par y avoir, autour de notre perception normale, une frange de perception le plus souvent inconscientes, mais toutes prêtes à entrer dans la conscience, et s'y introduisant en effet dans certains cas exceptionnels ou chez certains sujets prédisposés ? [...] il est vraisemblable que certains mécanismes sont spécialement chargés de rejeter dans l'inconscient les images ainsi introduites, car elles seraient gênantes dans la vie de tous les jours. Telle ou telle d'entre elles pourrait cependant, ici encore, passer en contre-bande, surtout quand les mécanismes inhibitifs fonctionnent mal ; et sur elles encore s'exercerait la « recherche psychique ». Ainsi se produiraient les hallucinations véridiques, ainsi surgiraient les « fantômes de vivants ». » (*Ibid.*, p. 44-45.) L'art serait de faire accéder le plus grand nombre à ces « fantômes de vivants ».

qui inscrit l'actrice dans une histoire intime et collective, dont le projet est aussi de créer de la (bonne) mémoire, où il manifestement il en manque ?

1. Présences miroirs et retours

La liberté que donnent les nouvelles techniques est de construire un point de vue conscient sur le réel, et donc de ne pas s'en laisser imposer un de l'extérieur. C'est construire son propre théâtre – son propre point de regard sur soi, et ainsi laisser à la postérité l'image d'une souveraineté qui, dans le meilleur des cas, renvoie l'analyste à ses propres choix d'interprétation. Du rapport entretenu par les actrices aux nouvelles technologies, de la manière dont elles vont s'en saisir dépend la qualité émancipatrice de ce qu'elles nous laissent. En effet, les techniques d'enregistrement du réel, qui se développent à un rythme effréné au cours du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, peuvent avoir tendance à figer l'« objet » à connaître et véhiculent une forme de violence de l'abstraction au moment même où elles conservent la trace sensible des corps. Au fil du siècle, l'envahissement des images et des représentations tend à produire un « trop de réalité²⁰⁹⁶ » qui barre l'accès au geste, voire se retourne contre lui. Comment les actrices parviennent-elles, ou pas, à déjouer le statut d'objet que leur confèrent les techniques ? Il est certain que de Sarah Bernhardt à Zouc, en outre, le recul et le regard que l'on peut poser sur leur geste n'est pas le même.

1. 1. Ouvrir la porte

Déjà célèbre au moment de la marchandisation de l'appareil photographique, Sarah Bernhardt a une parfaite conscience de ce qu'elle peut attendre des images, dans un contexte d'industrialisation et consommation croissantes. Parmi les séries photographiques de la star, le chercheur et écrivain Georges Banu propose de distinguer deux types. Celles qu'il appelle « *les postures* de l'interprète », qui s'inscrivent dans « l'historicité d'une ethnographie théâtrale », et les « *poses* de la star » relevant d'une « vision éternelle de femme qui maîtrise les stratégies de la mise en valeur d'un corps²⁰⁹⁷ ». Ces deux types d'images qui entretiennent deux rapports différents au public.

²⁰⁹⁶ Du titre du livre d'Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000.

²⁰⁹⁷ Georges Banu, *Sarah Bernhardt, Sculptures de l'éphémère*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1995, p. 23.

Parmi les « postures » photographiées de Sarah Bernhardt, est archivée une longue série de Paul Nadar sur *Théodora* de Victorien Sardou, immense succès²⁰⁹⁸ fruit d'une deuxième collaboration entre la Divine et le metteur en scène, qui reconstitue de manière grandiose la Byzance de l'empereur Justinien et de l'actrice et courtisane Théodora²⁰⁹⁹. Observons particulièrement la série où l'on voit l'actrice essayer différentes manières d'ouvrir grand la porte. Cela prend place au quatrième tableau, nous sommes dans le cabinet de travail de l'empereur, richement paré et entouré d'une galerie, d'une corniche et de portes, à cour et jardin, qui donnent respectivement sur les appartements de Théodora et Justinien, ainsi que d'un portique, au fond, dont la porte donne sur l'oratoire²¹⁰⁰. C'est ce portique que l'on voit photographié ci-dessous²¹⁰¹.

²⁰⁹⁸ « On sait qu'il y eut 250 représentations consécutives, et que la recette s'éleva à 1 654 000 francs, ce qui est extraordinaire. » (Olivier Goetz, « Le geste spectaculaire de Victorien Sardou », in Guy Ducrey (dir.) *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 334.) La pièce en outre ne cessa de tourner en France et à l'étranger, elle fut reprise au Théâtre Sarah Bernhardt en 1902 avec une nouvelle distribution hormis le rôle-titre, tenu par Sarah Bernhardt à l'âge de cinquante huit ans. (Cf. Sylvie Humbert-Mougin, « Introduction », Victorien Sardou, *Théodora*, in *Drames et pièces historiques, t. V*, Isabelle Moindrot (dir.), édition critique par Guy Ducrey et Sylvie Humbert-Mougin, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 9-10.)

²⁰⁹⁹ Sardou est assisté de nombreux collaborateurs pour les décors et le directeur du Théâtre Saint-Martin est prodigue pour la réalisation ; les trois cents costumes de la pièce sont créés par Théophile Thomas. (Cf. Sylvie Humbert-Mougin, « Introduction », *ibid.*)

²¹⁰⁰ Victorien Sardou, *Théodora*, *ibid.*, p. 123-124.

²¹⁰¹ Il a sans doute été reconstitué chez le photographe, car « [c]'est à la fin de l'année 1887 qu'il est fait mention des premières photographies dans les théâtres. Grâce à l'usage du papier pelliculaire et au développement des plaques photographiques souples, le photographe Georges Balagny, aidé de Georges Marchal, avait pris une série de clichés lors des représentations de *La Chatte blanche*, féerie en trois actes et vingt-deux tableaux des frères Cogniard créée en 1852. Ce genre de captation sur le vif resta quasiment sans lendemain. » (Rémy Campos et Aurélien Poidevin « La double vie des images », in *La scène lyrique autour de 1900*, préface de Christophe Ghristi, avec la contribution de Philippe Morin, Paris, l'Œil d'or, 2011, p. 34.)



Figures 10, 11, 12. « Sarah Bernhardt en répétition pour *Théodora*, de Victorien Sardou », 1884, Studio Paul Nadar, Paris, Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle.

Sur ces trois photographies, le corps de l'actrice trace une diagonale dans le cadre, le bras droit replié ou tendu vers le loquet haut de la porte en bois sculpté, l'autre main appuyée sur la représentation d'une icône ou sur une double colonnade. Olivier Goetz parle de « tension oblique²¹⁰² » typique du geste sardovien, et l'on remarque en effet que les pieds nus dans des sandales sont écartés, le poids portant sur le pied droit, ce qui donne une impression de dynamisme. Le bassin, en arrière, semble retenir l'élan et crée ainsi une tension illustrée par le visage et notamment la mimique des yeux tantôt mimant une écoute vers l'arrière, tantôt

²¹⁰² « Un trait domine : l'utilisation des tensions obliques. Dans sa typologie du mouvement, le pédagogue Jacques Lecoq assigne à la verticalité corporelle un sens tragique (les dieux du ciel pris à témoin), tandis qu'il attribue à la diagonale un caractère psychologique et sentimental qu'il rattache au mélodrame. » (Olivier Goetz, « Le geste spectaculaire de Victorien Sardou », art. cité, p. 346.)

projetés vers l'avant. Différents sur chacune des photographies, l'élan du corps, la direction du regard donnent à voir plusieurs possibilités d'interprétation correspondant visiblement ici à une même situation. C'est dire ici que l'actrice répète, elle travaille son rôle en s'appuyant sur le médium qui lui permet d'avoir un « retour sur image » sur chacun de ces choix.

La critique documentaire a révélé que les acteurs prenaient la pose sur scène aussi bien que chez le photographe. Il est donc inexact de penser que les clichés réalisés en atelier figeraient un art essentiellement fondé sur le mouvement. Les règles de composition des images étaient partagées. Non sans paradoxe, la charge expressive d'une attitude s'épanouissait dans l'immobilité, à la scène comme à l'image²¹⁰³.

L'actrice choisit-elle son interprétation par rapport à l'image – c'est-à-dire à la puissance théâtrale –, épuise-t-elle les possibles pour se laisser la liberté de choisir sur le moment, en fonction de l'état de jeu au présent, l'interprétation qui lui semble la plus juste et pour laquelle elle s'est auparavant assurée de l'efficacité spectaculaire, plastique ? Sans doute, les deux à la fois, car l'actrice, « [s]ensible à l'atmosphère de la salle et à la manière dont son interprétation est reçue, elle peut modifier son jeu en fonction de l'écoute²¹⁰⁴ ». Le moment de la pose apparaît comme l'occasion pour l'actrice d'essayer différentes postures, autant de dispositions intérieures, afin d'avoir ensuite, par le cliché, un retour sur image : de se voir en jeu. La photographie joue le rôle d'un miroir permettant de voir de l'extérieur ce que Sarah Bernhardt a cherché à peindre depuis l'intérieur, et l'appareil photographique devient un instrument de libération pour l'actrice dans l'élaboration de son jeu.

Le théâtre en soi-même est une fabrique d'image de laquelle Victorien Sardou qui « utilise, à la scène, les qualités personnelles que les acteurs possèdent à la ville²¹⁰⁵ », était en outre fort conscient. D'autre part, comme l'avance Monique Dubar, les rôles sont autant faits « sur-mesure » pour l'actrice qu'un masque pour le metteur en scène²¹⁰⁶. La distinction de Banu se « brouille ». Et continue de l'être quant à l'usage des photographies, largement diffusées – « postures » et « poses » – par la presse et exploitée par l'industrie²¹⁰⁷. Sarah Bernhardt, qui cherche une forme à même de transmettre certains effets, et non à disparaître en tant qu'actrice, ne la concevait peut-être pas. Bernard Shaw insiste particulièrement sur l'art bernhardtesque de se peindre elle-même, et de tendre au public une « pure image », dans le

²¹⁰³ *Ibid.*, p. 54.

²¹⁰⁴ Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt, op. cit.*, p. 225.

²¹⁰⁵ Olivier Goetz, « Le geste spectaculaire de Victorien Sardou », art. cité, p. 345.

²¹⁰⁶ Monique Dubar, « Sarah ou Réjane, Réjane et Sarah : les deux masques de... Victorien Sardou », in Guy Ducrey (dir.) *Victorien Sardou, un siècle plus tard, op. cit.*, p. 291-312.

²¹⁰⁷ « En 1895, Félix Pottin, le magnat de l'épicerie parisienne, imagine de fidéliser ses clients en leur faisant cadeau de photographies de célébrités au format carte de visite (4 x 8 cm). » (Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La scène lyrique autour de 1900, op. cit.*, p. 28.)

sens d'une complète fabrication ; cela dans le rôle de Magda dans la pièce éponyme de Herman Sudermann :

Son teint prouve qu'elle n'a pas étudié l'art moderne en vain. Ces charmants effets rosés que les peintres français obtiennent en donnant aux chairs la belle couleur des fraises à la crème et en peignant les ombres en rose et en pourpre sont habilement reproduits par madame Bernhardt. Elle maquille ses oreilles de rose et les laisse entrevoir entre deux mèches de cheveux noirs comme l'ébène. Chaque fossette a sa touche rosée et la pointe de ses doigts est d'un incarnat tellement délicat qu'elle semble transparente comme ses oreilles et que ses veines délicates laissent passer la lumière. Ses lèvres sont rouges comme des cerises, ses joues sont veloutées comme la peau d'une pêche ; elle est belle d'une beauté qu'elle s'est elle-même forgée, absolument inhumaine et invraisemblable. Cette invraisemblance est impardonnable, mais, paradoxalement, même si personne n'y croit (et en premier lieu l'actrice), elle est tellement construite, tellement raisonnée et recherchée, et Sarah la porte d'une manière si savante, qu'il est impossible de ne pas l'accepter avec plaisir²¹⁰⁸.

L'actrice fait d'elle-même une œuvre d'art qui joue avec ce statut-là, aussi bien avec ce que cela implique d'être actrice dans l'art et la société, autant de « clichés » qui font le lien entre les scènes. À lire Shaw, Sarah Bernhardt crée un syncrétisme de japonisme et d'impressionnisme, de la « touche rosée » des fossettes en accord avec le bout de ses doigts, le rouge des lèvres, le velours des joues, la transparence de la peau, les cheveux d'ébène. L'actrice compose une figure qu'elle peut parfaire grâce au retour photographique, en accord et en résonance avec l'art et la mode de son temps, loin de tout effacement fictif derrière un personnage. Attentive et se saisissant, pour servir son art, des représentations de « la femme » dans les yeux masculins de l'art et de la société et d'où ce faisant elle s'extrait en s'élevant dans un mouvement spiraliq, l'actrice, en tant que femme, c'est-à-dire en tant qu'individu particulier, certes sexué mais surtout vivant et ayant vécu dans un tourbillon de créativité, disparaît dans cette multitude de personnages comme sous une cape d'invisibilité. Elle crée une peau d'images, un mythe.

« [L]a grandeur, avance Georges Banu, se mesure non pas à l'aune de la métamorphose perpétuelle, mais, au contraire, à celle de la constitution d'une identité fictive, dont l'acteur reste le créateur²¹⁰⁹. » En faisant de l'œil photographique un regard qui serve son art, l'actrice peut se voir soi-même comme une autre et apparaître aux yeux des autres comme une forme sans cesse mouvante et identique à elle même. Pour Banu « Sarah ouvre la porte, Garbo arrive ». Si l'actrice française a joué le jeu de la métamorphose permanente, refusant de se laisser figer dans « une » image, l'actrice suédoise a disparu de la scène dès qu'elle risquait aux yeux du monde de déchoir, c'est-à-dire de ne plus correspondre à cette image d'immuable

²¹⁰⁸ Bernard Shaw, « La Duse e la Bernhardt », in *Di nulla in particolare et del teatro in generale* [Saturday Review, 1895-1898], Rome, Editori Riuniti, 1984, p. 94.

²¹⁰⁹ Georges Banu, *Sarah Bernhardt, op. cit.* p. 45.

et parfaite beauté qui l'a rendue célèbre²¹¹⁰. Ainsi, que George Banu passe du prénom de l'actrice de théâtre – Sarah – au nom de famille de l'actrice de cinéma – Garbo – est révélateur de la place faite au spectateur par la première : elle autorise la proximité, voire la familiarité, la seconde entretient la distance, et la révérence.

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes voit une essence commune entre le théâtre et la photographie, cette dernière étant selon lui caractérisée par le moment de la pose, particulièrement long à la Belle Époque (trois à quatre minutes pour une prise). « La Photo est comme un théâtre primitif, écrit-il, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts²¹¹¹. » Les photographies de l'actrice établissent un nouveau tracé de frontière entre les vivants et les morts, rejoignant ainsi, comme l'écrit Roland Barthes, la « primeur » du théâtre dans la représentation vivante de l'absence, sa capacité à donner vie à celles et ceux qui ne sont plus. C'est rappeler que les étoiles vivent et brillent bien avant que leur lumière ne nous parvienne, et que c'est en effet là une des conditions de l'émancipation : que ces lumières nous permettent non pas tant de voir que d'imaginer, de construire à partir de ce que l'on peut aujourd'hui en dire, un avenir pour l'art. Le temps photographique de la série crée une temporalité verticale – l'actrice est là, debout, agissante – avec la mort ainsi transformée en vie – énergie vitale²¹¹².

Perfectionnant son art en passant par la photographie, affranchissant ainsi le théâtre de la mortalité, l'actrice crée un effet de proximité, une avancée en *je* masqué dans l'histoire : une avancée en personne. Que le spectateur-auteur se sente autorisé à appeler l'actrice par son prénom, à l'inverse de la star de cinéma réfugiée dans l'iconicité, invite à penser que le rapport intensif créé par l'actrice avec les différents médiums qu'elle utilise pour construire son mythe. « Sarah » ne cesse de naître du feuilletage des images qui la représentent aux yeux de chacun·e. Elle se déploie comme une griffe, « Sarah ! » – dès lors non plus seulement dans l'œil mais dans les corps –, et s'arrache du néant, devenant à proprement parler ce qu'elle a su déployer pour parvenir au sommet d'une gloire universelle, une énergie « morte-vivante », nous apostrophant depuis les profondeurs du temps. Sommes-nous capables de l'entendre ?

²¹¹⁰ René de Ceccaty, *Un renoncement*, Paris, Flammarion, 2013.

²¹¹¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, Cahiers du cinéma, L'Étoile, 1980, p. 56.

²¹¹² « Les morts sont de redoutables inducteurs de vitalité. Sans eux, nombre de ceux qui se placent sous leur protection seraient moins vivants. » (Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, *op. cit.*, p. 119.)

1. 2. Ouvrir l'ouïe

Figure archétypique de la dualité inhérente à l'art du théâtre, l'actrice en tant qu'être double est produite par une société qui ne voit pas de continuité possible entre une existence et une image de femme – l'image serait toujours une production de la société, et non le résultat d'un geste – il était inévitable qu'aux nuées auxquelles a été portée Sarah Bernhardt corresponde une forme de mépris ou de rejet, particulièrement explicite dès lors qu'il s'agit de l'entendre. Comment établir une juste distance vis à vis de l'émotion produite à l'écoute ? Restituer le cadre de l'effectuation de ses enregistrements, les inscrire dans une histoire du médium voire en inventer une, celle de l' « aural », « terme anglais désignant “ ce qui se rapporte à l'écoute ” – sans relation avec “ l'oral ”²¹¹³ », est émancipateur. Elle requiert de penser la voix comme document d'une époque, ici maintenant²¹¹⁴.

De nombreux commentaires font état d'une « déception » à l'écoute de la voix de la Divine, corroborés par la légende selon laquelle Sarah Bernhardt s'est évanouie d'horreur à l'écoute de sa voix suite à son enregistrement en 1903 sur disque Gramophone. Cette légende « a propagé l'idée d'un traumatisme fatal, et la thèse d'un fossé quasi ontologique entre le monde du théâtre et l'univers des technologies audio²¹¹⁵ », modélisant notre réception. Or s'il y eut perte de conscience de Sarah Bernhardt cela serait en 1880 lors de sa première tournée aux États-Unis, alors qu'elle s'est précipitée dans le laboratoire d'Edison pour tester le nouvel appareil qui n'existe que depuis trois ans²¹¹⁶.

Elle s'était, cette nuit-là, bel et bien évanouie (ce dont elle était coutumière), mais de fatigue et d'émotion et *avant* d'être enregistrée. Si sa voix, cette toute première fois, lui a paru nasillarde et étrange, si c'est là, dans cette nuit enneigée et électrique, que se situe probablement la source de la légende, l'actrice n'a en tout cas pas été horrifiée au point de cesser toute aventure phonographique puisqu'elle s'est rendue d'elle-même, en 1896, dans le studio new-yorkais alors très réputé de Bettini, avant de confier sa voix à bien d'autres ingénieurs, et ceci jusqu'à la fin de sa carrière²¹¹⁷.

La légende de l'évanouissement concerne les effets de réception et de modulation de l'histoire du théâtre où l' « aural » n'est que peu pris en compte. Le sonore, avance Marie-Madeleine Mervant-Roux, « perdu du théâtre (“ le sonore vit au présent ”), sans image pour

²¹¹³ Melissa Van Drie, « Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales : Sarah Bernhardt, Alfred Jarry », *Le Son du théâtre*, 3, *Voix Words Words Words, Théâtre/Public*, n° 201, septembre 2011, p. 46.

²¹¹⁴ Nous pouvons renvoyer à cette source assez extraordinaire, <http://classes.bnf.fr/echo/>, dont les références ne sont malheureusement pas paritaires.

²¹¹⁵ *Ibid.*

²¹¹⁶ « La première expérience d'enregistrement de la voix humaine a lieu en 1877. » (Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle, op. cit.*, p. 25.)

²¹¹⁷ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », *Sociétés et représentations*, n°35, 2013, p. 170. L'autrice souligne.

l'adoucir (car on sait maîtriser l'image), entrainerait trop d'émotion²¹¹⁸ » pour constituer un objet d'étude. Entendre Sarah Bernhardt, implique de trouver « le lieu l'écoute », où la puissance l'émotion ne serait pas niée mais pourrait être appréciée raisonnablement. Pour cela, Marie-Madeleine Mervant-Roux suggère de se reporter à l'historicité d'un médium – le phonographe – et d'une histoire de l'écoute, et parvenir à considérer la voix de Sarah Bernhardt comme un document.

Les bruits parasites qui, dans cet extrait de *Phèdre*, trahissent l'usage d'une machine – on a du mal à distinguer ce qui relève de la gravure et ce qui relève de la restitution –, sont interprétés comme une gêne contingente, non comme les indices d'une situation technologique datée, appartenant à une strate, tout aussi datée, de l'histoire de l'audition²¹¹⁹.

La voix de la star est un creuset d'histoires, de la technique propre au médium phonographique, de l'histoire de l'interprétation, et de l'histoire des émotions, spécifique ici à l'« aural » théâtral. La voix de l'actrice nous sollicite de multiples façons et de manière égale : toutes ces histoires se valent. Pour ce qui va nous concerner, nous comprenons que la Phèdre de l'aural n'est pas celle que le public de la Belle Époque entendit.

Rien de commun, en effet, entre le fait de jouer sur une scène de théâtre avec des partenaires et un public, et enregistrer sa voix seule dans un studio entourée d'ingénieurs du son. Il s'agit d'un autre art, d'une manière toute nouvelle de mobiliser son énergie – qu'il faut « immense²¹²⁰ » –, d'autant plus « que la durée très limitée (2') [et] exige une construction ramassée de la performance, un autre imaginaire temporel²¹²¹ ». C'est un tout nouvel usage de la voix qui est ainsi problématisé avec les nouvelles technologies d'enregistrement sonore, qui requiert une faculté d'adaptation de la part de Sarah Bernhardt. À ce titre la technique est émancipatrice pour le jeu de l'actrice. Selon Mélissa Van Drie,

[l]'enregistrement sonore n'aura pas été un simple outil d'archivage des derniers soupirs des monstres sacrés, il aura permis de prolonger et même de renouveler l'art des acteurs-rois, comme une sorte de nouveau proscenium médiatique²¹²².

En adaptant son geste d'un art à un autre, Sarah Bernhardt ne fait pas que construire sa légende, elle travaille. C'est cette activité là qui nous éveille et nous dérange. Nous l'entendons à l'œuvre alors qu'elle ne devrait pas se faire entendre, étant morte. Or la morte vit à nos oreilles ébahies. Elle nous adresse son texte depuis un siècle déjà. Si nous avons mal

²¹¹⁸ *Ibid.* p. 171.

²¹¹⁹ *Ibid.*, p. 172.

²¹²⁰ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? », art cité, p. 175.

²¹²¹ *Ibid.*

²¹²² Mélissa Van Drie, « Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales : Sarah Bernhardt, Alfred Jarry », art. cité.

à l'ouïe, c'est peut-être que l'on nous a trop dit que les morts ne parlaient pas ou que, mort-es, elles et ils n'avaient plus rien à nous dire.

L'enregistrement fixe la voix, qui incarne le mouvement²¹²³, c'est-à-dire l'émotion. Le sonore « est sans doute perçu comme potentiellement dangereux : le surgissement immaîtrisable d'un présent²¹²⁴ », il rend sensible la présence de l'actrice sans que cette présence nous comble – « être présent, écrit Vinciane Despret, c'est être présent à un autre, sans que l'on puisse déterminer, en terme de causes, *ce qui rend présent*. On peut juste repérer les actes, les techniques, les efforts, qui effectuent ce “rendre présent”²¹²⁵. » En fait, l'enregistrement sonore nous intime de réaliser à la fois l'absence – la mort – de Sarah Bernhardt, et sa présence vibrante et étrange à nos oreilles. Nous devons abandonner l'idée de la star à la « voix d'or » et supporter la frustration. La déception nous appartient, elle nous renvoie à notre sensation d'auditeur, tandis que le geste de l'actrice demeure et est voué à se transformer. Comment, jusqu'où ?

1. 3. Saturation !

Le développement des techniques d'enregistrement de la présence pourrait être une bonne nouvelle pour l'actrice, qui peut diversifier son public, son adresse, et passer des scènes de théâtre aux studios de télévision. Cette grande ouverture, voire cette « démocratisation » du rapport à l'art et aux artistes, si elle ouvre l'espace de sa réception, altère et modèle en retour le geste. Deux exemples de réception témoignent de la fragilité de l'œuvre de Zouc comme « acte de résistance ».

Première sujétion au présent et réinscription du temps linéaire, celui de la production télévisuelle. Ainsi par exemple l'enregistrement de *L'Alboum*, sans public, dans un décor uniformément blanc des studios de télévision des années 1960. L'actrice, avec une chaise en bois à rayons torsadés, déroule ses sketches qui passaient régulièrement sur la troisième chaîne de la télévision française, à une heure de grande écoute. La froideur du studio, le bruit du parquet, la résonance de la voix, tout concourt à restituer non pas une ambiance ludique mais un artifice télévisuel répondant à la praticité du format inventé par l'actrice (son caractère peu onéreux) et à son réel succès sur les scènes de théâtre dans les pays de la francophonie. L'énergie de l'actrice pâtit directement de ces conditions, elle qui a toujours insisté sur

²¹²³ *Ibid.*

²¹²⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? », art cité, p. 178.

²¹²⁵ Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, op. cit., p. 193. L'autrice souligne.

l'importance de la relation spectaculaire²¹²⁶. Zouc exécute son spectacle comme une partition préétablie et vidée de son sens et de sa sève, soumise aux conditions posées par la télévision. Il ne s'agit pas là pour elle de s'adapter à un nouveau médium mais de répondre à une commande de l'audiovisuel, sans doute de satisfaire à des nécessités financières, et de « démocratiser » son geste.

Rien de plus délicat émanant d'un geste qui a visé à démonter les mécaniques sociales et qui, pour ne pas tomber précisément dans la caricature, investissait tout particulièrement la relation spectaculaire. La télévision publique, selon Herbert Marcuse, est le véhicule de « la domination démocratique [qui] a une esthétique démocratique », et inscrit les arts dans « les rouages d'une machine culturelle qui remodèle leur contenu²¹²⁷ », voire, comme poursuit Annie Le Brun : « Pire, qui modifie leur nature et, par voie de conséquence, la perception de ce tout qui a précédé²¹²⁸. » Le format télévisuel aplatit le jeu, le réduisant pour ainsi dire à néant, produisant l'inverse de l'effet espéré de la « démocratie culturelle » – inviter « les gens » à se rendre au théâtre.

En fait, la télévision produit une première réception qui, paradoxalement, augmenterait la puissance du théâtre comme puissance disruptive. Dans son *Dictionnaire*, Philippe Caubère mentionne cet enregistrement télévisuel de *L'Alboum* comme ce qui l'a mis en garde contre le théâtre filmé. « Cela ne me plaisait tellement pas que je ne suis jamais allé la voir²¹²⁹ », raconte-t-il. À l'inverse, lorsqu'encouragé par une amie ayant assisté à *L'Alboum* « en vrai », il se déplace : « Cela a été un des plus grands chocs de théâtre de ma vie ». D'un côté, la « démocratisation du théâtre » par la télévision dessert l'universalité du geste, *a fortiori* lorsque ce dernier se fonde sur la ténuité de la relation au présent de la scène, de l'autre elle réaffirme la puissance du bouche-à-oreille dans l'appréciation et le remplissage des salles de théâtre. C'est l'effet de « rebours » sans doute qui participe à frapper Philippe Caubère, qui revendique par la suite sa filiation directe avec l'actrice suisse dans la conception de son propre « seul en scène ». Le geste de l'actrice dessine une drôle de trajectoire, la sienne, qui se refuse d'abord et oblige le détour par l'autre et ici en particulier par l'ami-e pour arriver au cœur et inviter au mime.

Ce que Pierre Bayard nomme « critique interventionniste » consiste à dire qu'« il n'y a pas d'œuvre complète » et que dès lors il est loisible de transgresser la « frontière séparant texte et

²¹²⁶ Que l'on a pu mettre en évidence dans les chapitres précédents.

²¹²⁷ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel* [1964], Paris, Minuit, 1968, p. 90 ; cité par Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 56.

²¹²⁸ Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, *op. cit.*, p. 56.

²¹²⁹ Philippe Caubère, *Dictionnaire*, entretien cité.

métatexte, mais aussi [les] nouvelles formes de commentaire qui tentent de conjuguer commentaire et réécriture pour concevoir le discours critique comme production de “variantes”²¹³⁰ ». De même que l'on peut dire ici que la critique est double et contradictoire : d'abord négative par le biais de la télévision, positive au théâtre, qui ne peut avoir lieu que par le biais d'une amie, on peut dire aussi qu'il s'agit là d'une trajectoire imposée par l'œuvre elle-même, qui conduit Philippe Caubère à déployer ses propres spectacles comme autant de variantes de variantes de *L'Alboum*. La modalité de réception du spectacle de Zouc est celui de l'engendrement – véritable machine²¹³¹ à produire du « Seul·e en scène ». « [C]'est l'indétermination d'une machine qui montre son degré de perfection, sa sensibilité à l'extérieur, aux informations dont elle peut se saisir, et pas du tout l'automatisme, qui renvoie à quelque chose de fermé sur soi et d'entièrement déterminé²¹³². » Il semble que *L'Alboum* se situe précisément sur cette frontière entre reprise inventive et répétition morbide de l'inconscient patriarcal, tel que le film de Claude Massot²¹³³ malheureusement le montre, qui met en scène l'actrice en clown triste, jeune femme mal dans sa peau.

Dans *Les chemins de Zouc*, différents sketches égrènent en autant de séquences différents moments de la vie de l'actrice, dans les lieux où elle a grandi, reprenant certaines séquences de l'entretien de Zouc avec Hervé Guilbert : son école vide – la salle de classe, le gymnase –, des lieux familiers comme la salle à manger d'une maison traditionnelle, des situations où elle est punie, en train de tricoter, mangeant un saladier de fromage blanc. Le thème du film semble être la solitude créatrice (l'actrice est une heure durant seule à l'écran), la difficulté à être comme moteur de la création. S'il n'y a *a priori* rien de faux là-dedans, la mise en scène est piteuse, soumise à la puissance métamorphique de l'actrice, mais surtout la narration est soutenue par une structure canonique de genre selon laquelle si l'actrice est seule et malheureuse, cela n'est pas parce qu'elle est dans la création, mais parce qu'elle est en

²¹³⁰ Marc Escola et Sophie Rabau, « Théorie des possibles. Pour une critique créatrice », appel à communication du 30 octobre 2009. Consulté le 21 février 2020. https://www.fabula.org/actualites/theorie-des-textes-possibles-pour-une-critique-creatrice_31884.php.) Plus largement, nous renvoyons aux ouvrages de Pierre Bayard, notamment *Le Plagiat par anticipation* (Paris, Minuit, 2009) et *Et si les oeuvres changeaient d'auteur?* (Paris, Minuit, 2010).

²¹³¹ « Il faut attribuer à l'objet technique un statut ontologique à côté de celui de l'objet esthétique ou de l'être vivant, en comprenant le sens de sa genèse. Il est alors possible d'étudier les relations de l'homme avec la réalité technique, notamment du point de vue de l'éducation et de la culture. » (Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958] Paris, Aubier, 2012, 4^{ème} de couverture. Les italiques sont dans le texte.)

²¹³² Hervé Maillouchon, « L'essence de la machine, de Simondon à Deleuze », DIFOR, Préparation à l'agrégation interne de Philosophie sur le thème « la technique », intervention du 15 décembre 2015. Consulté le 26 février 2020. https://pedagogie.ac-reunion.fr/fileadmin/ANNEXES-ACADEMIQUES/03-PEDAGOGIE/02-COLLEGE/philosophie/Textes_des_collegues_sur_auteurs/simondon.deleuze2.pdf.

²¹³³ Claude Massot (réal.), *Les chemins de Zouc*, Société Suisse Romande, La Radio-Télévision Belge Francophone, La Sept, 1988, 50 minutes.

manque d'amour, confondu ici avec l'attente de l'Amour – « quand est-ce que j'aurais un amoureux » –, « incarné » par un homme arrivant sur un traîneau, dans une citation fort mal déguisée du prince charmant sur son destrier.

Ajoutant la fiction d'une jeune fille éperdue à celles autrement plus profondes du spectacle, le téléfilm produit un « trop de réalité », pour reprendre l'expression d'Annie Le Brun, ajoutant au geste de l'actrice une cause et lui ôtant toute liberté ; il éblouit ce faisant d'une mauvaise lumière la nuit faite par *L'Alboum* sur la notion de sujet. Là où le spectacle s'affirmait en profondeur, puissance de négativité faisant apparaître tout ce que la société refoule, le téléfilm aplatit et nie cette profondeur en la rabattant sur un système causal héritier de l'artiste maudit – si elle est artiste, c'est qu'elle est malheureuse – et sur des présupposés de genre – au fond, elle attend l'amour – qui reviennent à lui ôter sa souveraineté d'artiste – si elle trouve l'amour elle s'en ira avec lui et abandonnera la création qui n'en était en fait qu'une forme compensatoire. Le metteur en scène, ici premier spectateur de l'actrice, se soumet moins à sa puissance d'actrice qu'à ce qu'il veut en dire, et particularise une trajectoire, dont *L'Alboum* avait pour caractéristique d'universaliser la portée. Il produit un contre-sens par rapport au geste artistique de l'actrice, sous-couvert d'exercice d'admiration, dans lequel l'actrice est réduite à un objet²¹³⁴.

Un rapport actif et conscient aux techniques crée de la présence et déplace le spectateur. Dérangé par l'advenue au présent du passé, par l'étrangeté du son de la voix de l'actrice, par exemple, le spectateur l'est aussi par la mise en scène d'un geste qui situe trop explicitement un geste dans une situation particulière, dont la puissance était de faire accéder à un universel. Montrer la mécanique des passions se retourne alors contre son autrice. Machine contre machine, celle qui est soutenue techniquement et financièrement peut s'imposer. La technique de *L'Alboum* semble se situer dans le champ exclusif de l'art, et réaffirme la puissance du théâtre comme art vivant. Le spectateur, dans le meilleur des cas, gagne en puissance d'agir. Mais l'image et son exploitation peuvent aussi conduire à une forme de saturation du visible. Dès lors l'écriture peut apparaître comme une bonne technique pour préciser son dire et les objets à transmettre – la langue en fabrique.

²¹³⁴ Aujourd'hui, Zouc est très malade. Elle est victime d'une maladie nosocomiale depuis 1997, des suites d'une opération pour un cancer du sternum, et vit depuis sous assistance respiratoire. Dominique Alezra, veuve de Maurice Alezra le directeur de La Vieille Grille, le café-théâtre du quartier latin (à Paris) où elle a commencé, nous confiait que ses agents l'ont épuisée par les tournées et réponses aux sollicitations télévisuelles.

2. Ouvrir des pistes

Se soustraire au visible pour laisser place au développement d'une trajectoire, dans l'espace et dans le temps, et prolonger le geste dans la fiction qu'est l'écriture autobiographique sont autant de manières de prendre acte de la finitude de l'art du théâtre, et de délier les idées reçues sur le génie, ce qui relève du féminin, du masculin, de l'identité fixe et immuable. Laisser une trace écrite c'est exposer sa trajectoire comme une succession de prises de positions²¹³⁵ dans un réel encodé par les stéréotypes de genre. Le réel est abordé sur le mode de l'improvisation, dans la ligne émancipatrice ranciérienne²¹³⁶, et du témoignage²¹³⁷. Ni parole autoritaire et injonctive, ni modalité du conseil. Le théâtre se retourne ici vers l'intérieur : l'actrice, dans un acte de générosité envers la lectrice, le lecteur, cartographie ses déplacements sensibles, affectifs, émotionnels qui sous-tendent ses choix, ses gestes. Les mémoires permettent certes de percevoir ou d'inventer la cohérence d'un parcours, d'établir la respectabilité de l'actrice²¹³⁸, mais elles donnent aussi à voir les peurs et les assignations que les actrices ont dû traverser en tant que femmes pour oser s'affirmer et « devenir soi ». Parce que les actrices restituent une subjectivité fragile, en mouvement, elles créent les possibilités d'identification non pas à une image – au résultat – mais à un désir.

2. 1. Souffler le génie

Le génie dans l'histoire de l'art est un homme²¹³⁹. Pour Julia Kristeva²¹⁴⁰, « [c]haque sujet invente en secret un sexe spécifique : c'est même là que réside son génie qui est, tout simplement, sa créativité²¹⁴¹ ». C'est déjà déplacer l'histoire et croire non pas à un individu tout entier génial figé dans son sexe mais laisser penser qu'il y aurait *du* génie. Souffler le génie c'est à la fois chauffer la lampe, activer le soufflet sur les braises du désir pour parvenir

²¹³⁵ « Pour savoir il faut prendre position. » (Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op. cit., p. 11.)

²¹³⁶ « Apprendre à improviser, c'était d'abord apprendre à se vaincre, à vaincre cet orgueil qui se farde d'humilité pour déclarer son incapacité à parler devant autrui – c'est-à-dire son refus de se soumettre à son jugement. » (Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 73.)

²¹³⁷ Dans les mémoires, « le narrateur [...] est souvent présenté comme le témoin, voire l'acteur d'évènements d'ordre politique, historique et/ou artistique ; il est aussi le porte-parole, d'une revendication liée à l'acteur, que ce soit d'un point de vue artistique ou sociologique ». (Florence Filippi, Sara Harvey, « Introduction. Émergence du vedettariat théâtral en France (XVII^e – XIX^e siècle) », Florence Filippi, Sara Harvey, Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur, Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2017, p. 13.)

²¹³⁸ « C'est en se montrant virtuose et savante que l'actrice peut gagner en respectabilité » (Florence Filippi et Sara Harvey, *ibid.*, p. 15.)

²¹³⁹ Voir chapitre 2.

²¹⁴⁰ Julia Kristeva, *Le génie féminin*, 3 tomes, Hannah Arendt, Mélanie Klein, Colette, Paris, Gallimard, 1999-2002.

²¹⁴¹ « Le génie féminin », sur le site de Julia Kristeva, consulté le 14 décembre 2019. <http://www.kristeva.fr/geniefeminin.html>.

à déployer un geste, se l'approprier comme flamme fragile et précieuse, et forer dans le souffle l'essor d'une subjectivité, c'est-à-dire d'un élan créateur, par delà, donc, toutes les images. Ainsi soufflé – dérobé et émanant – de la « personne », le génie devient ce qu'il est, une puissance d'agir, et de bouleversement.

Un des enjeux de *Ma vie*, d'Isadora Duncan, est de tisser et revendiquer l'intrication des scènes intime et publique, et la manière dont elles se nourrissent et se compénètrent. En ouverture, Isadora Duncan pose les enjeux liés à la cohérence produite par le fait même de la mise en récit, et la difficulté d'écrire en *je* pour une actrice :

Non que ma vie n'ait pas été plus intéressante que tous les romans, plus riche en aventures que tous les films du monde, ou que le récit, à condition d'être vraiment bien écrit, n'en puisse faire un document qui marque son époque ; mais – et c'était le hic – il s'agissait de l'écrire. [...] Comment peut-on écrire la vérité sur soi-même ? La connaît-on seulement ? [...]

Si donc, à tous les points de vue, les autres voient en nous une personne différente, comment pourrons-nous encore trouver en nous-mêmes une nouvelle personne dont nous parlions dans nos mémoires ? Sera-ce la Chaste Madone, la Messaline, la Madeleine, le Bas-Bleu ? Où puis-je trouver la femme de toutes ces aventures ? J'ai l'impression qu'il n'y en a pas une, mais des centaines et que mon âme demeure à l'écart, sans être réellement affectée par l'une quelconque d'entre elles²¹⁴².

Au cœur de l'écriture, la recherche de la vérité ici entravée par les représentations qui, on le voit derechef, ne sont pas seulement des « figures » relevant de l'histoire de l'art mais autant de positions subjectives intériorisées qui barrent ou rendent fort difficile l'accès à l'« intériorité ». L'actrice égrene les différents personnages dans lesquels elle a pu se reconnaître de l'intérieur – c'est la difficulté d'écrire – et de l'extérieur – c'est la difficulté de savoir quoi dire, c'est-à-dire la capacité à porter sur soi un regard affranchi de la projection des autres, renvoyant à la capacité de savoir ce qui a réellement été vécu, senti, partagé. La difficulté, donc de faire la part des choses entre soi – le ressenti personnel – et l'autre – ce qui appartient à l'autre dans la relation, ressenti et avec quoi « soi » est entré en dialogue. Or on voit bien qu'il s'agit là d'une impasse, que l'un·e et l'autre sont sans cesse pris dans un tourbillon, ces complexes « machines désirantes » saturées de traversées de pouvoirs et d'images que mettaient en évidence Félix Guattari et Gilles Deleuze²¹⁴³.

Isadora Duncan du reste n'est pas dupe et construit cette ouverture comme un avertissement : vous qui me lisez, allez aussi projeter dans ces lignes vos propres désirs – telle est la fonction imaginaire de l'actrice. Égrener ces « types » du féminin révèle ici la conscience de l'actrice d'une « identité miroir », autant de facettes que de personnes qui

²¹⁴² Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 7-9.

²¹⁴³ In *L'Anti-Œdipe*, op. cit.

tendent à la définir ou à l'assigner à une identité fixe – autant de « miroir des autres²¹⁴⁴ ». L'écriture, telle qu'Isadora Duncan en pose les enjeux, est une tentative d'écarter, d'espacer ces projections/fictions pour initier un mouvement vers « [s]on âme ». « [L]a Chaste Madone, la Messaline, la Madeleine, le Bas-Bleu », semblent avoir autant de pouvoir, sinon davantage (puisque l'« âme demeure à l'écart ») que l'expérience vécue du corps, à proprement parler, elles l'occupent ; s'en dégager n'est pas se battre contre, puisque cela reviendrait à se battre contre soi-même mais à les « faire se lever ». Cela non pour constituer un manège infernal où l'on irait de l'une à l'autre (l'intérêt de faire voler en éclat la représentation de l'identité comme entité fixe n'est pas d'en regarder les bris ou d'en composer avec un autre visage, une nouvelle identité) mais pour sentir la puissance d'énergie qui se dégage du désamorçage de ces images sur lesquelles l'énergie est venue se fixer et cristalliser en retour, afin de se mettre en mouvement. D'une part, l'actrice n'est ni l'une ni la somme des images dans lesquelles elle s'est illustrée en tant qu'artiste et femme ; d'autre part, la fiction de l'identité unitaire, certes utile au théâtre – il faut construire une fiction qui permette au spectateur d'y entrer et de s'y plaire – et aux États – qui fabrique des citoyens croyant aux frontières comme à des bords identitaires désirables –, agit négativement sur le désir d'être et « devenir soi » dans l'art.

Ainsi le mouvement vers ou de cette « âme » que l'actrice tente de saisir et de donner renvoie-t-il au souffle – *anima*, en latin – comme dégagement d'énergie lié au travail des mots dans l'écriture. Dégagement en double sens : il en va de la capacité de respirer par l'écriture comme le mouvement de l'écriture est guidé par le souffle. L'émancipation touche à l'âme donc au souffle et vice versa – et d'initier une nouvelle circularité, respiratoire et vitale celle-là. La respiration apparaît à ce titre un bon aiguillon pour comprendre, faire apparaître ce qui (la) bloque – et donc ce qui est entravant quant à la vie. Ici souffler sur les images, ou les respirer pour les faire disparaître en fumée – je n'apprendrais ni aux sorcières ni aux sorciers qu'il n'y a pas de feu sans air, et qu'il nous faut aujourd'hui savoir aussi cacher nos bûchers. L'actrice nous pose à notre tour en position de médium, reconnaissant ces images que nous ne voyons pas mais dont il est fait mention²¹⁴⁵. C'est ainsi à proprement parler avec l'âme de l'actrice que nous entrons en relation quand nous la lisons, nous respirons avec elle, et ainsi refaisant, dans notre corps, son propre trajet émotionnel²¹⁴⁶. Nous participons à son geste, à sa

²¹⁴⁴ Tel est le titre d'un documentaire, plutôt bien fait !, sur Zouc, « Zouc, le miroir des autres », Charles Brabant (réal.), Télévision Française 1, Institut National de l'Audiovisuel Distribution, 1976, 97 minutes.

²¹⁴⁵ Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, op. cit., p. 156.

²¹⁴⁶ « Porosité de l'âme, donc, encore : amplifier les capacités de sentir, explorer les variations dans les manières d'être présent. » (*Ibid.*, p. 162.)

réflexion, et donc nous nous approprions sa démarche – car il s'agit en effet d'aller dans le monde. Nous marchons avec elle.

Restituer le mouvement de l'âme de l'actrice dans le monde suppose une médiation, et de choisir la modalité énonciative qui correspond le mieux à ce qu'elle cherche à transmettre. La voie ou la voix romanesque empruntée par Isadora Duncan et Sarah Bernhardt répond au dessin de subjectivités qui se présentent comme ayant eu à traverser la vie. Entravé, le souffle qu'est l'âme traverse les images et se cherche à travers le monde.

2. 2. *Reclaim*

Le terme de *reclaim* « attrape et nomme ce que font les écoféministes », selon Émilie Hache, c'est-à-dire « tout à la fois réhabiliter et se réapproprier quelque chose de détruit, de dévalorisé, et le modifier comme être modifié par cette réappropriation²¹⁴⁷ ». Entre autobiographie et autofiction²¹⁴⁸, les mémoires de Sarah Bernhardt et Isadora Duncan se réapproprient, au sens de *reclaim*, des prérogatives masculines pour éclairer leurs trajectoires de femmes dans un monde d'hommes, et ce qui, imputé au féminin, a été infériorisé.

Dès la petite enfance, les filles sont conditionnées. Dans *Ma double vie*, Sarah Bernhardt relate son parcours d'interprète dans la première partie de sa vie d'actrice, expliquant qu'elle « arrête là le premier volume de mes souvenirs ; car c'est vraiment la première étape de ma vie : l'évolution réelle de mon être physique et moral²¹⁴⁹ ». Cette période correspond au moment de sa toute petite enfance élevée en Bretagne chez une nourrice, jusqu'au retour de sa première tournée de sept mois aux États-Unis en 1881, où elle est partie suite à sa démission de la Comédie-Française. Cette démission est son premier acte d'émancipation, qui la voit libre de la tutelle du Français et de ses choix professionnels. Elle écrit ainsi :

Quoique très faible de constitution, la possibilité de faire ce qui me plaisait sans entraves, sans contrôle, détendit mon système nerveux qui, renforcé, équilibra du coup ma santé affaiblie par le perpétuel énervement, par l'excès de travail, qui me faisait oublier mes tracas. Je dormis sur des lauriers cueillis pour moi toute seule, et je dormis mieux²¹⁵⁰.

Il faut à l'actrice se déprendre des jugements médicaux pour « devenir soi ». Au retour des États-Unis, elle se sent « mûri[e] », ayant « assagi la rudesse de [s]es vouloirs » : « Ma vie,

²¹⁴⁷ Émilie Hache, *Reclaim*, op. cit., p. 23.

²¹⁴⁸ « L'avatar supposément privé de la vedette, à mi-chemin entre l'individu et l'acteur, se met en scène dans un certain nombre de passages obligés du genre, tout en dessinant les contours d'une carrière singulière ». (Florence Filippi et Sara Harvey, « Introduction. Émergence du vedettariat théâtral en France (XVII^e – XIX^e siècle) », in Florence Filippi, Sara Harvey, Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur*, op. cit., p. 15.)

²¹⁴⁹ Sarah Bernhardt, *Ma Double vie*, op. cit., p. 505.

²¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 326 (cité par Florence Filippi et Sara Harvey, *ibid.*, p. 17).

que je croyais d'abord devoir être si courte, me paraissait maintenant devoir être très, très longue [...] Je résolu de vivre²¹⁵¹ ». La maturité que l'actrice souligne à son propos s'inscrit dans une conception rappelée par Barbara Ehrenreich et Deirdre English, au XIX^e siècle :

La théorie sous-jacente de la faiblesse des femmes reposait sur ce que les docteurs considéraient comme la loi psychologique la plus élémentaire : la « conservation d'énergie ». Selon le postulat initial de cette théorie, chaque corps humain disposait d'une quantité d'énergie déterminée, distribuée d'un organe ou d'une fonction de l'organisme à une autre. Cela signifiait qu'un organe ou une fonction ne pouvait se développer qu'au détriment d'une autre, en absorbant l'énergie des zones non développées. Les organes sexuels luttèrent particulièrement pour s'approprier cette quantité déterminée d'énergie vitale. Le deuxième postulat de cette théorie – selon lequel la reproduction était un élément central dans le cycle biologique de la femme – rendait cette lutte inégale : à eux seuls ou presque, les organes reproducteurs guidaient la femme toute entière²¹⁵².

Cette conception holiste du corps humain distingue deux sexes autour de la capacité à enfanter, et, de cette distinction, en conçoit une infériorité et assigne aux femmes certaines fonctions, ou plutôt les entrave dans leur liberté en leur faisant croire que cela les desservirait.

Pour les médecins, le mythe de la fragilité féminine remplissait deux fonctions. Il permettait de disqualifier les femmes en tant que soignantes, tout en faisant d'elles des patientes extrêmement qualifiées. [...] À bien des égards, la femme de la classe moyenne supérieure était la patiente idéale : ses maux – et le compte en banque de son mari – semblaient des sources presque intarissables²¹⁵³.

Ainsi le « *demi-monde* » dont provient la mère de Sarah Bernhardt et au sein duquel elle a été élevée, est-il complété par les jugements des médecins, mais aussi les bonnes idées des hommes puissants qui le visitent²¹⁵⁴. À l'issue de ce « premier » volume (elle n'en écrira pas d'autre), l'actrice se présente comme ayant accédé à l'autonomie. Elle est désormais la seule juge de ses états physiques. C'est libérée du poids de l'urgence liée à l'imminence de la mort comme épée de Damoclès, que l'actrice peut quitter le Français, et se lancer dans une vie qu'elle n'aura dès lors plus le temps – ou l'envie – d'écrire.

Isadora Duncan situe précisément sa puissance du côté de la connaissance et de la célébration d'un corps féminin intègre et puissant. La vie commence en effet pour elle dès le séjour dans le ventre maternel. « [L]e caractère d'un enfant est tracé dès le début, dès le sein de sa mère²¹⁵⁵ » et l'état de cette dernière influe directement sur l'enfant à naître : le corps féminin est essentiellement poreux.

²¹⁵¹ *Ibid.*, p. 505-506.

²¹⁵² Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Fragiles ou contagieuses. Le pouvoir médical et le corps des femmes*, [1973], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie Valera, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2016, p. 38.

²¹⁵³ *Ibid.*, p. 34.

²¹⁵⁴ Voir le chapitre 1.

²¹⁵⁵ Isadora Duncan, *Ma vie, op. cit.*, p. 17.

Avant ma naissance, ma mère était dans une grande détresse morale, et dans une situation matérielle tragique. Elle ne pouvait prendre pour toute nourriture que des huîtres glacées et du champagne. Quand on me demande quand j'ai commencé à danser, je réponds : « Dans le sein de ma mère, sans doute par suite des huîtres et du champagne, nourriture d'Aphrodite. »²¹⁵⁶

La polarité détresse morale/situation matérielle tragique semble être celle contre laquelle Isadora Duncan s'est en effet battue toute sa vie sans pour autant en avoir peur, et en l'accueillant aussi bien comme une situation que l'on quitte. Ses mémoires sont jalonnés par les difficultés traversées tout au long de son parcours, qu'il s'agisse de ses débuts dans la misère où de la mort tragique de ses enfants au faîte de sa renommée. Sans complaisance mais avec précision, *Ma vie* témoigne de la puissance d'un désir traduit par une extraordinaire faculté à transfigurer le réel. Pour exemple ce moment où, arrivant en 1900 à Paris sans le sou, la famille Duncan s'installe dans un atelier au dessus d'une imprimerie de nuit dont elle suggère que « le vacarme ressemblait au bruit de la mer²¹⁵⁷ ». L'imaginaire ici n'est pas un doux rêve ou un « refuge », c'est une puissance agissante qui permet à l'actrice de traverser divers déboires, et ouvre une voie d'intellection de l'engagement politique et féministe de l'actrice dans son temps. Ses mémoires témoignent en effet d'un contexte politique et intellectuel bouillonnant, présentant une actrice en dialogue avec les plus grands esprits de son temps, et si son texte se clôt sur le souvenir de son départ pour l'URSS, c'est encore une manière de prolonger « le combat » pour l'égalité. « [D]éçue dans mes tentatives faites en Europe pour réaliser mes rêves d'art, j'étais prête à pénétrer dans le domaine idéal du communisme²¹⁵⁸ », comme dans un « Monde nouveau », écrit-elle.

L'entrelacement des prérogatives féminines et masculines se poursuit dans l'autoportrait en amoureuse où Isadora Duncan se réapproprie l'érudition en créant une alliance inédite dans les représentations entre *eros* et le savoir. Érudite, jalonnant ses mémoires de références les plus distinguées dans la culture occidentale, Isadora Duncan émancipe le péjoratif « bas-bleu » en lui rendant son érotisme et contredit le cliché de l'actrice amoureuse et dépendante de ses émotions. Elle attire et fréquente des artistes – auteurs, musiciens, penseurs, metteurs en scène et acteurs. Le portrait de l'amoureuse est en fait renchéri par ses engagements féministes, car son féminisme (peut-être plus largement le féminisme) est l'inverse de la haine des hommes, et lui confère discernement et clarté quant aux rôles attendus des hommes et des femmes dans l'amour, sans cesse en quête d'intensité et de liberté. Ces mémoires sont ainsi

²¹⁵⁶ *Ibid.*

²¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

²¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 445.

l'occasion pour Isadora Duncan de présenter ses vues, radicales à l'époque, en faveur de l'émancipation féminine, et qui font de ce livre une véritable bible d'*empowerment*.

2. 3. Empower

Ce terme, encore un anglicisme, ne trouve pas de traduction française qui fasse consensus. La notion d'*empowerment*, arrivée en France dans les années 2000, « fait l'objet d'une littérature anglo-saxonne pléthorique depuis les années 1980²¹⁵⁹ » dans des champs fort divers. « L'*empowerment* articule deux dimensions, celle du pouvoir, qui constitue la racine du mot, et celle du processus d'apprentissage pour y accéder », analysent Marie-Hélène Bacqué et Carole Biewener. À situer dans une histoire qui s'enracine au XIX^e siècle, il permet de penser le geste d'Isadora Duncan concernant l'appropriation de la jouissance de son corps de femme parmi les précurseurs, et de considérer que la puissance est un « tout » esthétique et politique²¹⁶⁰.

Au XIX^e siècle, l'*empowerment* est un « pouvoir donné, autorité ou légitimé par une autorité supérieure telle que l'État, la hiérarchie religieuse ou encore des experts ou professionnels²¹⁶¹ ». Il dépend d'une reconnaissance exogène, et entretient la soumission des femmes à la conception que ces autorités se font d'elles, de leurs places, rôles et fonctions sociales.

Aux États-Unis, le mouvement des femmes battues qui émerge au début des années 1970 semble avoir été parmi les premiers à utiliser ce terme pour décrire le processus d'acquisition d'une « conscience sociale » ou « conscience critique » permettant aux femmes de développer un « pouvoir intérieur », d'acquérir des capacités d'action à la fois personnelles et collectives, et de s'inscrire dans une perspective de changement social²¹⁶².

C'est sur l'acquisition de ce « pouvoir intérieur », fondamental pour le geste de l'actrice, que se déploie l'autobiographie d'Isadora Duncan qui argumente sur la base d'exemples et de principes relatifs à la liberté de chacun·e son opposition au mariage²¹⁶³, relatant avec finesse les relations qu'elle eut avec différents hommes, les raisons de leur échec et le moyen de se

²¹⁵⁹ Marie-Hélène Bacqué, Carole Biewener, « L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ? », *Idées économiques et sociales*, n° 173, 2013, p. 25. Consulté le 14 décembre 2019. DOI : 10.3917/idee.173.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2013-3-page-25.htm>.

²¹⁶⁰ Renvoyant vers le « cercle de la puissance » qu'est le « cercle de l'émancipation », tous deux posés par Jacques Rancière. Voir introduction, p. 1.

²¹⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁶² *Ibid.*

²¹⁶³ « Je me renseignais sur les lois relatives au mariage, et je fus indignée d'apprendre la condition d'esclave qui est faite aux femmes. » (*Ibid.*, p. 28.) Cette idée est développée dans tout le chapitre. Ailleurs : « j'estime que le mouvement féministe ne pourra jamais s'appeler mouvement d'indépendance tant que les membres ne jureront pas, avant tout, d'abolir le mariage. » (*Ibid.*, p. 233.)

sauver par l'art de la déception amoureuse²¹⁶⁴. Chacune de ses prises de positions publiques, politiques, sont issues d'une réflexion intérieure, à partir de son expérience d'individu situé en premier lieu par son sexe dans ce monde. Clairvoyance d'autant plus intense qu'elle est livrée accompagnée par des descriptions de jouissance physique.

Là, pour la première fois, je sus à quel point les nerfs et les sens peuvent être secoués. Je n'étais plus qu'une masse de frissons aux mains de la volupté la plus experte. [...] Comme un troupeau de chèvres sauvages broutant au flanc arrondi des collines, sa convoitise frôlait mon corps, et je sentais, comme la terre, un millier de bouches qui me dévoraient²¹⁶⁵,

La puissance d'*empowerment* de l'actrice est liée à la capacité de jouir de et depuis un corps de femme. Ce pouvoir physique, soutenu ici par un imaginaire puissant et fort rarement décrit, s'enrichit de l'expérience intime. Loin de faire l'objet d'un discours, elle est mise en balance avec la complexité des sentiments de la grossesse :

[J]e sentais parfois un excès de force et de vigueur et je me disais que cette petite créature serait à moi, à moi seule ; mais d'autres jours [...] j'avais des abattements soudains, j'avais l'impression d'être un pauvre animal pris au piège et je luttais, prise d'un désir tout puissant de fuir, de fuir. Fuir où ? Peut-être au fond des vagues noires²¹⁶⁶.

Possession maternelle, envie de dissolution dans l'océan, deux sentiments qui l'habitent durant la période de la grossesse, tandis que l'enfantement est l'occasion d'une prise de distance radicale avec les revendications civiques des mouvements féministes contemporains :

À moins que d'être attachée sur une voie, avant le passage d'un train, je n'imagine rien de comparable à ce que j'ai souffert. Ne me parlez pas du mouvement féministe ou des suffragettes tant que les femmes n'auront pas mis fin à cette souffrance inutile et n'auront pas exigé que l'accouchement, comme toutes les autres opérations, se fasse sans douleur²¹⁶⁷.

Ces expériences de la puissance du corps qu'elle décrit à travers et par la sexuation, propre à jouir, à donner la vie comme à tendre à la disparition dans l'autre, ne manquent pas de lui poser aussi problème en tant qu'actrice, alors qu'elle clame avec angoisse : « Où étaient mes gracieuses formes juvéniles de naïade ? Où étaient mon ambition ? ma renommée ? Souvent,

²¹⁶⁴ Au sujet de Craig, par exemple, père de sa première fille Deirdre, « Gordon Craig goûtait mon art plus que personne. Mais son amour-propre, sa jalousie d'artiste ne lui permettaient pas d'admettre qu'une femme pût avoir du talent. » (*Ibid.* p. 230.) « Vivre avec lui, c'était renoncer à mon art, à ma personnalité, peut-être à ma vie, à ma raison. Vivre sans lui, c'était me résoudre à un état de dépression continue, torturée par une jalousie qui ne semblait, hélas, que trop justifiée. [...] je savais qu'il m'était impossible de renoncer à mon art ; j'en aurais déperlé, j'en serais morte de chagrin. Il fallait trouver un remède [...] le remède arriva. / Il entra chez moi un après-midi : il était blond, bon enfant, jeune, tiré à quatre épingles. » (*Ibid.*, p. 259-260.)

²¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 294.

²¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 239.

²¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 243.

en dépit de moi-même, je me sentais misérable et vaincue²¹⁶⁸. » Abattement du corps, complexe : l'actrice regrette sa jeunesse et ses formes, corps féminin qui jouit de l'autre, il est mâtiné de détresse quant à sa capacité à désirer et à être désirée de nouveau en scène. Fatigue, abandon voire démission du corps, inquiétude des autres, et nécessité de l'actrice de pourvoir à la vie matérielle : « Qu'il est difficile à une femme de poursuivre [après une grossesse] une carrière²¹⁶⁹ ! ». Le portrait de l'actrice en mère et en femme entre dans les complexités d'un être pluriel non pas du point de vue de la psyché ou des représentations – nous avons vu que cela est surtout l'affaire des hommes – mais du point de vue de sa situation concrète. Les rôles de mère, amante, actrice se délient, laissant apparaître des préoccupations concrètes, ayant trait à la possibilité et au désir de bien vivre.

Créer une profondeur concrète quant à la vie, est facteur d'encapacitation²¹⁷⁰ car cela éloigne l'actrice des projections masculines. Le rapport au réel offre les ferments de l'émancipation dès lors qu'il n'est pas pensé comme « totalité » mais comme successivité de problèmes – « *Et, et, et*²¹⁷¹ ». S'y inscrire c'est toujours un peu vaciller.

2. 4. Transmettre un monde qui tremble

À la différence d'une représentation du réel comme « bloc », duquel les hommes éludent l'altérité en forgeant un corps des femmes comme ce septième continent de plastique qui prend place aujourd'hui dans la mer²¹⁷², les actrices négocient à vue, et, pour « tenir le cap », se réfèrent à une puissance « autre », et immanente.

Les traces écrites laissées par Yvette Guilbert et Zouc jouent de l'ambivalence entre la présentation pragmatique du métier et les représentations de la prédestination souvent associée à l'artiste « né ». Leurs écrits confèrent une large place à l'autre, qu'il s'agisse du « hasard », de la transcendance divine, ou de celui avec qui le dialogue est possible. L'entente de ou avec l'autre, à travers la croyance ou l'amitié, apparaissent comme autant de trésors permettant de transcender l'expérience de la vie dans ce qu'elle peut avoir de pénible, de douloureux voire d'effrayant pour les actrices nourries de ce qu'une femme est inférieure à un homme. Le recours, l'appel ou la reconnaissance d'une altérité leur confèrent la force d'affronter la négativité dont elles sont les sujets et les objets à la fois.

²¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 241

²¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 256.

²¹⁷⁰ C'est le terme qui fait consensus aujourd'hui. Nous renvoyons à Christine Bouissou-Bénavaïl, *Recherches en éducation à la lumière du féminin, encapacitation et transformation*, Londres, ISTE Editions, 2020.

²¹⁷¹ Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, *op. cit.*, p. 150.

²¹⁷² Baptiste Monsaingeon, « Plastiques : ce continent qui cache nos déchets », *Mouvements*, n° 87, 2016, p. 48-58. Consulté le 20 février 2020. DOI : 10.3917/mouv.087.0048.

La chanson de ma vie d'Yvette Guilbert est le premier volume de mémoires en plusieurs parties, caractérisés par la fermeté d'un désir de réussite artistique et sociale. Le livre s'ouvre sur ses premiers souvenirs d'enfance pour se clore sur le « cri de [s]es cris », qui s'élance dans une série de longues anaphores dans lesquelles l'autrice s'adresse au lecteur, à la lectrice, décomposant les différents moments par lesquels passe nécessairement un artiste – « lenteur des progrès », « lenteur du succès », « l'indifférence du public », « l'ignorance du public », « l'incompréhension de qui que ce soit²¹⁷³ », etc. –, l'invitant à ne « jamais se décourager » et à « travaille[r]²¹⁷⁴ ! » Pour ce faire elle a recours à la religion, mobilisant la Bible²¹⁷⁵ et faisant de l'artiste « un prêtre, un serviteur divin²¹⁷⁶ ». La deuxième partie du livre est consacrée au portrait de ses contemporains, tandis que la dernière recense les « récompenses » qu'elle a obtenues de son vivant, avant un court épilogue où elle s'adresse « à Dieu ! ». Yvette Guilbert s'efface comme sujette de son histoire disponible au présent²¹⁷⁷ et donnant la parole à d'autres pour compléter une image dont elle ne peut présenter toutes les facettes, et pour les démultiplier de ce fait. Son point de vue, traversé d'altérité, rythmé par les différentes salles dans lesquelles elle s'est produite, les déconvenues de la fortune (avec force combattivité elle aussi), par diverses rencontres et événements, s'affirme dans le portrait de ses contemporains, témoignant de son esprit critique, mais surtout permet à la diseuse de s'inscrire parmi les artistes de son époque, ce qu'asserte enfin le choix de donner voix à ces derniers à son égard. Elle construit ce faisant une sorte de « foi syncrétique de genre » où la parole des autres reconnus par la démocratie artistique confère une importance objective à son talent, et où la religion catholique lui permet de surmonter les souffrances intimes.

La foi de l'actrice, née vers 1900, au moment de l'interruption de sa carrière pour une première opération d'une maladie qui dura seize ans, lui offre un possible dépassement de la douleur, et rejoint le *topos* de l'interprète en martyr :

Combien je lui sais gré de m'avoir fait connaître le goût de la douleur et celui des larmes, de m'avoir permis d'endurer les tortures physiques du corps, celle du cœur, et d'avoir déposé en moi la facilité de pleurer sur les malheurs des autres, à force d'avoir dû pleurer sur les miens, ce sont les luttes et les douleurs de ma vie qui firent *l'ultra sensibilité* de mon cœur²¹⁷⁸.

Il s'agit certes pour Yvette Guilbert de se dégager de l'image de légèreté et d'inconscience, voire d'inconsistance morale, liée à la figure de l'actrice de café-concert, mais aussi de

²¹⁷³ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 184.

²¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 186.

²¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 184.

²¹⁷⁶ *Ibid.*

²¹⁷⁷ Nous renvoyons au chapitre 1.

²¹⁷⁸ Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, op. cit., p. 283. L'autrice souligne.

s'inscrire dans la mythologie de l'acteur qui n'a pas choisi sa vocation, obligé de la conduire en dépit des souffrances. « J'en veux à ce public des efforts que je fais pour lui. Et puis il est odieux pour moi de penser que je me tue pour les autres, sans profit pour moi, et que c'est là ma destinée jusqu'à ce que je meure²¹⁷⁹ », écrit Marie Dorval²¹⁸⁰ à Alfred de Vigny. Dépasser la contingence – la précarité de la vie d'artiste médiatisée par l'idée d'une vocation –, c'est aussi bien se réclamer d'une destinée qui n'a pas été choisie, « projet » exogène à la volonté de l'actrice conférant une raison aux souffrances et à la persévérance dans un métier qui n'est pas toujours gratifiant, à l'absurdité d'un entêtement qui ne trouve pas toujours sa résolution dans la passion. L'actrice se présente moins en autrice de sa vie, celle-ci est d'une certaine manière déjà écrite, qu'en subjectivité mineure au service de ce qui la dépasse et pour l'achèvement de quoi elle a dû souffrir. Présentation de soi démocratique : le « destin » de l'actrice est une vie comme toutes les autres, traversée par les mêmes peurs, les mêmes angoisses et les mêmes désirs.

Relativité de la vie humaine, arbitraire du destin qui apparaît de manière flagrante dans la manière dont Zouc, qui n'a jamais écrit ou plutôt jamais publié ce qu'elle a peut-être écrit, se confie à Hervé Guibert²¹⁸¹, jeune auteur de sa génération, une météorite, comme elle. L'actrice, qui n'a pas trente ans et n'est pas à l'origine de cette initiative, y déploie un autoportrait en toute cohérence avec *L'Alboum*, non oblitéré par l'avenir (elle ne reviendra jamais dessus pour amender ou corriger ses dires). Ces traces mémorielles sont développées à l'occasion d'un dialogue mis en avant comme fruit de la circonstance, où l'actrice a été appelée par un autre, qui n'a pas figure divine – quoique Guibert pût apparaître comme un saint, brûlé par l'art et le sid'amour. Le terme de « religion » est ici à saisir dans sa définition, ce qui fait lien, donc horizontalité, et dans sa verticalité : il y a élection de l'une par l'un, et réciproquement car cette une choisit de se confier à l'autre. La religion se transforme ici en gratitude de la reconnaissance mutuelle, ouverture au dialogue et à la confiance, elle est l'expérience de la

²¹⁷⁹ Olivier Bara montre comment Marie Dorval peint un « portrait de l'artiste en sainte et martyr » dans sa correspondance avec Alfred de Vigny, (« Le texte épistolaire comme source historique : les lettres de Marie Dorval à Alfred de Vigny (1833-1837), tableau de la vie théâtrale en province », *Le Public de province au XIX^e siècle*, Actes de la Journée d'étude organisée le 21 février 2007 par Sophie-Anne Leterrier à l'Université d'Artois (Arras). Consulté le 18 novembre 2019. URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-texte-epistolaire-comme-source.html>.)

²¹⁸⁰ Marie Dorval (1798-1849) est une actrice française célèbre pour ses interprétations du répertoire romantique, notamment celui de Victor Hugo et Alfred de Vigny. Elle est proche également de George Sand, et entre à la Comédie Française en 1834.

²¹⁸¹ Hervé Guibert (1955-1991) est écrivain, photographe et journaliste français. Il est proche de Michel Foucault et de Patrice Chéreau avec qui il signe *L'Homme blessé* (César du meilleur scénario en 1984). Atteint du virus du sida, il révèle sa séropositivité dans un roman autobiographique *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, qui le fait connaître à un large public (livre qui obtient le Prix Colette lors de sa parution en 1990).

co-présence. Si l'on put avoir des doutes quant à l'identité de la personne qui tint la plume des mémoires d'actrices²¹⁸², il est là affirmé que l'actrice est celle qui parle, et que l'autre écrit ce qu'elle dit. C'est de ce lien que l'on a accès à la trajectoire de l'actrice.

Ce texte s'est fait en huit après-midi, écrit Hervé Guibert en introduction au livre, dans les premiers jours de juin. Zouc me parlait et je retranscrivais au fur et à mesure ce qu'elle me disait. [...] Je n'ai pratiquement pas posé de questions à Zouc, même « de relance » : elle savait exactement où elle allait et, pour rire, finissait certaines phrases par : « Point, terminé, à la ligne ». Un jour elle est arrivée en me disant sa crainte de l'exhibitionnisme sordide, de l'impudeur, de la dérision. Mais toutes ces histoires qu'elle me racontait, elle ne les avait pas « toutes prêtes dans la poche ». [...] Je n'ai pas voulu leur imposer un ordre, une chronologie, comme je n'ai pas voulu trop limer les excroissances du langage, les répétitions. Le style original était trop direct. Lors de la dernière entrevue, j'avais une crampe dans le pouce, à force de l'avoir contracté sur un stylo pour lui faire noircir un cahier entier. Zouc, gentiment, me l'a massé tandis que je lui relisais l'entretien précédent²¹⁸³.

La vie de Zouc s'égrène comme une succession de situations et, à l'image de *L'Alboum*, sans discours ni généralisation. Les différents paragraphes du livre sont ainsi classés par séquences d'expériences – le souvenir, le jeu, le village, les enterrements, les paysans, les gros nénés et les talons hauts, le dimanche, l'église, la neige, etc. Plus ou moins longs, ils peignent à chaque fois de petites scènes et comme les mémoires des actrices cités plus haut, inscrivent l'actrice dans un contexte – un village suisse, une famille bourgeoise – et la particularisent à différents points de vue – la solitude, la rébellion, la proximité « avec les gens qui avaient des problèmes, on dit maintenant marginaux²¹⁸⁴ », l'asile. On sent que l'actrice, comme elle masse le doigt de Guibert, cherche avec ses mots à *toucher* juste et ainsi de restituer l'intégrité d'une expérience par delà les genres et les assignations. Il s'agit de circonscrire des lieux, de cercler des territoires intimes d'où s'énonce une parole.

L'élaboration de la trajectoire de l'actrice va de pair avec la manifestation d'une autorité spécifique, « transgenre » – « j'avais un secret qu'on ne pouvait pas me prendre : la connaissance de ce qu'il y avait derrière les apparences chez les gens²¹⁸⁵. » Voir « derrière les apparences », voir l'invisible, l'autoportrait de l'actrice présente une personne « issue d'une marge », à une époque où la marge tend précisément à être pensée comme le centre²¹⁸⁶ et où l'on vient y chercher une vérité sur les mécanismes du pouvoir (qui lui, par définition, est au

²¹⁸² Notamment en ce qui concerne les écrits d'Yvette Guilbert. (Cf. Claudine Brécourt-Villars, *op. cit.*, p. 231.)

²¹⁸³ Hervé Guibert, « Zouc par Zouc », in *Zouc, op. cit.*, p. 7.

²¹⁸⁴ Zouc, « Zouc par Zouc », in *Zouc, op. cit.*, p. 16.

²¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁸⁶ « Le non-philosophique est peut-être plus au cœur de la philosophie que la philosophie elle-même. » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 43.) De même, Foucault préconise un style d'analyse qui « raconte l'histoire des à-côtés et des marges [...] celle des connaissances imparfaites [...] » (Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008, p. 185.) Citons aussi, de Jacques Derrida, *Marges, de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

centre²¹⁸⁷), et donc laissant à penser qu'il n'y a nul privilège concernant la possibilité de devenir soi. Or produire une vérité sur le monde dont on provient requiert d'en reconnaître la présence et l'existence « en soi », c'est-à-dire non pas abstraitement, mais à l'intérieur du corps.

Le travail d'objectivation de sa trajectoire dans un contexte genré, socioculturel, politique et régional n'est pas une mise à distance mais une prise de distance, qui implique de circonscrire d'où l'on sort et se démarque. Produire une vérité située, sans cesse en proie au temps qui se défait et que le texte tente de mobiliser et de prolonger au présent donne à voir un territoire et les liens qui s'y tissent. Parler de soi c'est parler à partir de ces liens²¹⁸⁸, au milieu.

Ouvrir le monde, le présenter comme autre chose qu'une totalité close, est émancipateur. Il est toujours possible d'y saisir des gestes, de l'« amollir », comme on dirait d'une matière, nous disent les actrices en restituant leurs trajectoires Mobiliser le souffle, *reclaim*, *empower*, la nécessité de la considération de l'altérité dans le geste sont autant de manières d'infiltrer le réel majoritaire, afin de bâtir des mondes émus. Faire la lumière sur l'intérieur des expériences vécues au moment « m », n'est pas départi de la difficulté qu'il y a pour une femme à tenir la plume, ici non pas par légitimité mais par difficulté à situer un point de vue. Comment la langue en effet peut-elle nous éclairer dans la nuit de l'expérience, au plus près de ce qui est vécu et qui, pour n'avoir pas été encore dit, cherche à être formulé ?

3. Le féminin n'est pas dans le langage

Avec l'alphabet, tout change. Afin de lire phonétiquement, il nous faut nous dégager de la participation synesthésique entre nos sens et la terre compréhensive. Les lettres de l'alphabet, dont chacune réfère à un son particulier, ou à un geste-son de la bouche humaine, commencent à fonctionner comme des miroirs nous renvoyant à nous-mêmes. Elles établissent donc un nouveau rapport réflexif entre l'organisme humain et ses propres signes, court-circuitant le rapport de réciprocité sensorielle entre cet organisme et la terre (l'« intellect réflexif » n'est autre que cette nouvelle boucle réflexive, cette nouvelle « réflexion » entre nous-mêmes et nos signes écrits). Les rencontres et les événements humains commencent à devenir intéressants en tant que tels, indépendamment de leur relation aux cycles naturels²¹⁸⁹.

Coïncident ici clôture de la langue écrite sur elle-même, qui exclut les femmes et plus largement le vivant du langage, et établissement de l'origine de la civilisation européenne et

²¹⁸⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit.

²¹⁸⁸ « Parler à partir de, c'est non seulement suivre mais se laisser instruire. C'est apprendre à non seulement cartographier des réseaux de rapports, mais à s'y coltiner. » (Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, op. cit., p. 51.)

²¹⁸⁹ David Abram, *Comment la terre s'est tue*, op. cit., p. 243.

du théâtre occidental avec la période de l'Athènes classique. Bâtir des palais, les noyer de glaces²¹⁹⁰, associer le roi au soleil, construire des théâtres relativement à l'œil du prince, y découper des cadavres dans d'autres circonstances²¹⁹¹, sont autant de façons de circonscrire un usage du langage « hors sol », interdisant enfin un rapport moins direct – le langage est un médium – que sensible à la langue. Si la langue était une manière d'entrer en relation l'altérité, donc de permettre aux humains de se déplacer en tant qu'humains vers l'autre, l'usage du théâtre comme métaphore par les actrices, permettant de tenir à distance les rôles joués dans le monde, leur ouvre une voie d'accès à une réalité sensible. Elles sont les voix des autres. Les actrices se déplacent et partagent leurs mouvements de devenir.

3. 1. Démêler les fictions

Faire un pas hors de tout ce que l'on connaît, là où il n'y a plus de miroirs pour réfléchir la lumière est effrayant. S'aventurer dans la nuit, hors des bornes posées par les catégories de l'un-e et de l'autre, de la fixité de l'identité et de la linéarité du temps, semble pourtant nécessaire pour commencer de sentir autrement, ou plutôt de se reconnecter à ses sens. Apparaît alors le monde dit « réel » comme un vaste ensemble fictionnel qui sert les hommes (ou le patriarcat ? qui est pourtant bien servi par les hommes, mais certaines femmes aussi), leur volonté de démonstration de force, d'illustration par exploitation de l'autre.

Claudine est une fille émancipée²¹⁹² et émancipatrice pour de nombreuses jeunes filles au début du XX^e siècle. Claudine, ce personnage inventé par Colette à partir de ses souvenirs d'enfance, est devenu un personnage théâtral et commercial²¹⁹³, on croise des jeunes filles habillées en « Claudine » dans les rues. La fiction rattrape la réalité, qui puisait dans la mémoire vécue de l'actrice. Les frontières établies entre le réel et le fictif commencent sérieusement à trembler. Dans *Les Vrilles de la vigne*, ce recueil de nouvelles écrites alors qu'elle est actrice, le théâtre est présent dans la bouche de Toby-Chien qui a la nostalgie de la scène. Délégant le plaisir du théâtre à l'animal, l'autrice met de côté ce qui se rapporte à la jouissance ludique physique pour tenter de dire une vérité quant à la jouissance théâtrale. Il lui

²¹⁹⁰ L'âge des « Lumières » fut la période de la plus grande répression envers les « sorcières », ces guérisseuses et femmes vivant à leur compte, souvent paysannes. Voir Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes et infirmières. Une histoire des femmes soignantes* [1973], traduit de l'anglais (États-Unis) par L. Lame, Paris, Cambourakis, 2016 ; Sylvia Federici, *Caliban et la sorcière*, op. cit.

²¹⁹¹ Florence Fix (dir.) *Théâtre et science*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2015. Cela fait aussi référence à la notion de « *teatrum mundi* », voir « La fabrique du paysage au théâtre », *Société d'histoire du théâtre*, à paraître, 2021.

²¹⁹² Elle apparaît telle à cette époque : « *Claudine à l'école* n'est ni un roman, ni une thèse, ni un manuscrit, ni quoi que ce soit de convenu ou d'attendu, c'est une personne vivant et debout, terrible » (Rachilde, *Le Mercure de France*, mai 1900, p. 472-475. L'autrice souligne.)

²¹⁹³ Nous renvoyons au chapitre 1.

faut pour cela distinguer l'autrice et sa créature. Tentative d'abstraction pour la jeune autrice qui entre de plain pied dans le langage et ici la grammaire française. Le théâtre opère comme métaphore, mettant en scène un détachement de la narratrice, nommée Colette, vis à vis de Claudine, distinction au second degré de l'autrice et de sa créature. Claudine a l'initiative de la parole, et vient déranger Colette qui s'exprime en *je*.

Claudine sourit et s'écrie : « Bonjour, mon Sosie ! » Mais je secoue la tête et je réponds : « Je ne suis pas votre Sosie. N'avez-vous point assez de ce malentendu qui nous accole l'une à l'autre, qui nous reflète l'une dans l'autre, qui nous masque l'une par l'autre ? Vous êtes Claudine, et je suis Colette. Nos visages, jumeaux, ont joué à cache-cache assez longtemps²¹⁹⁴. »

La gaîté du personnage fait irruption et crée le dérangement de Colette qui, par l'usage du vouvoiement, la remet à bonne distance. L'*ethos* de Claudine l'écolière et de Colette l'autrice n'est pas le même, c'est un rapport d'actrice à metteuse en scène qui se joue ici. L'autrice, à travers « Colette », fait certes référence à l'expérience vécue de la mise en scène d'elle-même en Claudine orchestrée par son époux, Claudine subsumant en réalité aussi Polaire, l'actrice qui interpréta le personnage sur la scène du théâtre des Mathurins. Mettre en scène un détachement dans l'écriture, entre Colette et Claudine, c'est mettre en scène dans la langue une différence entre Colette la femme et Claudine la figure qui, de la mémoire au papier à la scène, connut de multiples facettes. D'un côté la narratrice, de l'autre le personnage que l'autrice se réapproprie : mettre en scène cette séparation c'est revendiquer une autorité sur son personnage, et se dépêtrer de la mainmise de Willy qui entretenait la confusion entre réalité et fiction. Rappeler la fiction à sa nature fictive c'est tenir éloignée et ainsi faire apparaître la fiction maritale, légitimée par l'ordre patriarcal, qui voulait à la fois réduire sa femme à sa créature – la femme est une « éternelle mineure » – et dédoubler cette dernière avec une actrice – un homme adultère a le droit de tuer sa femme, l'inverse est un meurtre « hystérique ». Là, autrement dit, où le mari, miroir de la société (et la société incarnée par la jouissance du mari) introduit du même, Colette autrice réintroduit du différent, et cherche ainsi à restaurer une subjectivité.

Le théâtre est ici utilisé comme métaphore, c'est-à-dire « transport indissociable du moyen de transport » où

seule, la profonde connaissance des deux objets en jeu peut amener à les faire s'éclairer de l'intérieur à travers la redécouverte éblouissante de l'un par l'autre. Qu'on le veuille ou non, sans cet éblouissement qui nous *transporte* à ce qui de l'un et de l'autre était jusqu'alors resté dans l'ombre, il n'y a pas de métaphore²¹⁹⁵.

²¹⁹⁴ Colette, « Le Miroir », *Les Vrilles de la vigne*, in Colette, *Œuvres*, ed. cit., t. I, p. 1030.

²¹⁹⁵ Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, op. cit., p. 102-103. L'autrice souligne.

On comprend l'intérêt de la friction des *je* dans l'écriture romanesque : elle sert à produire une clarté, qui, s'effectuant au présent, éclaire réciproquement le passé qui est ici sollicité.

Toutefois, la distinction entre ces différentes instances narratives n'est pas aisée, et souvent la mise en scène d'une différence et d'un éloignement de l'autrice vis à vis de son personnage se trouble, prend ombrage – à s'éloigner de la « lumière » (son clinquant, sa bruyance) du monde, on n'y voit malgré tout plus très bien et le feu peut parfois peiner à prendre. Claudine, à laquelle Colette est de fait affectivement attachée – elle a mis d'elle-même en elle – incarne *a posteriori* une période de la vie de l'actrice à jamais révolue, une image de soi qu'elle souhaite tenir à distance pour mieux la voir et s'en prémunir à l'avenir, mais elle n'en est pas moins partie intégrante d'elle-même. C'est *hic et nunc* qu'elle doit se détacher d'une fiction passée, car elle entrave la capacité de l'actrice à s'énoncer au présent. L'écriture métaphorique sert un mouvement d'arrachement à soi-même, où se déprendre d'un passé qui a conformé l'autrice jusqu'aux tréfonds de son intimité, puisqu'il s'agissait d'amour, va de pair avec la nécessité d'affronter la peur de la solitude ; et de se faire des promesses.

Je lutterai ! Je serai forte, contre ce *double* qui me regarde d'un visage voilé par le crépuscule... Ô mon double orgueilleux ! Je ne me parerai plus de ce qui est à vous... À vous seule, ce pur renoncement qui veut qu'après Renaud [le double de son ex mari Willy dans les *Claudine*] finisse toute vie sentimentale ! À vous, cette noble impudeur qui raconte ses penchants ; cette littéraire charité conjugale qui vous fit tolérer les flirts nombreux de Renaud... À vous encore, non pas à moi, cette forteresse de solitude où, lentement, vous vous consume²¹⁹⁶...

De la « Madeleine » ou la « Chaste Madone » d'Isadora Duncan, que Colette put exploiter dans la fiction des *Claudine* comme *topos* littéraire vecteur d'identification (facilité littéraire mais... « elle est dure à gagner, l'argent²¹⁹⁷ ! »), l'écriture met en scène un dédoublement qui prend les aspects d'une lutte dirigée non pas contre le monde, mais avec soi-même. Il faut renoncer au « pur renoncement », à la « littéraire charité conjugale » et la « forteresse de solitude », autant d'abstractions auxquelles Claudine s'est soumise par choix et résignation ne pas à vivre sa vie, par manque d'imagination. C'est cette dernière que l'actrice sollicite dans l'écriture, sensée ici produire de la puissance d'agir.

La métaphore théâtrale permet de mettre en mouvement l'individu auteur en diffractant les *persona*. Elle fonctionne comme un théâtre qui permet de faire advenir au présent le passé autrement. Il apparaît ainsi comme l'expérience de la soumission comme celle d'un miroitement qui visait à séduire un mari scénariste d'une vie conjugale à la vue et au su de tous – peut-être, pour tous –, c'est-à-dire à être aimée de lui. Les enjeux sont infiniment

²¹⁹⁶ Colette, « Le Miroir », *Les Vrilles de la vigne*, *ibid.*, p. 1031. L'autrice souligne.

²¹⁹⁷ Colette, *Lettres à Hélène Picard*, Paris, Flammarion, 1988, p. 84.

complexes, ils exaltent l'expérience vécue humaine, et l'on voit déjà comment l'écriture se prête au jugement. La métaphore théâtrale laboure le passé comme somme de fictions afin de faire germer un « autre » *je* énonciateur au présent qui, dans l'effort pour les démêler, prend de la force. La fonction de la métaphore théâtrale en jeu dans l'écriture est dès lors vitale. Moyen de transport comme trombine, circulation de flux, transformation : « machine » conduite par le désir de dire une/sa vérité. Mais où emmène-t-il, ce train là ?

3. 2. Découvrir un désir de dire

La Vagabonde suit l'itinérance de Renée Nérée, actrice mimique en voie d'émancipation. Elle fait l'expérience de la séparation d'un mode de vie et tente de redonner une direction désirable à sa vie. Si la métaphore théâtrale permet de mettre en mouvement le passé à l'usage du présent peut-elle encore dégager un avenir désirable ? À être libératrice, la métaphore théâtrale ne saurait reproduire le modèle panoptique²¹⁹⁸ de l'œil masculin. Elle circule entre les murs, c'est un « passe muraille ». Quelle est sa direction – quelle est la direction du désir, peut-on la dire ? A-t-on besoin de dire le désir pour le faire exister ?

Pour imaginer une direction au désir, il faut d'abord dégager l'avenir, s'imaginer que la vie a un/du sens, que l'on peut lui en prêter. Dans *La Vagabonde*, l'actrice ne met pas tant en scène son expérience de la scène, qu'elle ne fait du *je* une scène d'expérience, ressaisissant instant par instant ce que le temps fait à la pensée, et à la prise de décision. Le théâtre et l'itinérance conduisent l'actrice-narratrice sur la voie de la liberté comme art de disposer de son temps, surtout des « espaces vides », occupés à ne rien faire, méditation involontaire et observation du monde. La vie et l'art sont fondus, lors de la tournée, en une expérience de l'arrachement au fonctionne d'une « machine désirante » configurée par le « reflet dans un œil d'homme²¹⁹⁹ ».

Je laisse, à chaque lieu de mes désirs errants, mille et mille ombres à ma ressemblance, effeuillées de moi, celle-ci sur la pierre chaude et bleue des combes de mon pays, celle-là au creux moite d'un vallon sans soleil, et cette autre qui suit l'oiseau, la voile, le vent et la vague²²⁰⁰.

Le corps de l'actrice se diffracte dans le paysage en autant de lieux empreints de mélancolie : il faut les quitter, c'est-à-dire quitter ces enveloppes-images de soi comme le regard de l'actrice traverse la diversité des provinces françaises depuis les vitres du train. La métaphore opère là comme déplacement dans l'espace, et non plus seulement dans le temps.

²¹⁹⁸ Selon Michel Foucault, le panoptique est le modèle d'une société disciplinaire fondée sur le contrôle social. (Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.)

²¹⁹⁹ Du titre d'un essai de Nancy Houston, *Reflet dans un œil d'homme*, Arles, Actes-Sud, 2012.

²²⁰⁰ Colette, *La Vagabonde*, *op. cit.*, p. 1232.

Le dépôt des ombres est aussi bien une manière de dire adieu, sans rancune – ces lieux sont beaux dans l'écriture et la mémoire –, et se constituer, à proprement parler, en vagabonde – de nulle part, n'ayant nul lieu où aller en particulier. C'est dès lors le présent qui importe, et la possibilité de se constituer des communautés de passage, autant de lieux de fraternité – au sens neutre... C'est libérée du poids du passé et disposée au présent, ayant « dysposé » dans sa mémoire les ombres-fantômes dont elle cherche à se défaire, que l'actrice peut se tourner vers les autres : leur donner du temps et de l'espace.

Dans les *Notes de tournées* comme *L'Envers du music-hall*, textes publiés dans des journaux au fil de ses tournées, l'autrice prend en effet le temps de développer des « instantanés » de la vie en tournée dans les cafés-concerts de France, qu'elle capte et donne à voir. Ces images se déploient en autant de séquences où l'actrice promène son regard comme une caméra, attirant l'attention sur une couleur, une pose, prenant le temps du détail d'où elle tire le suc, son style et sa vérité. Elle trouve une nouvelle compagnie dont elle témoigne avec générosité, participant à donner consistance sociale mais aussi esthétique à la vie des artistes de café-concert, les caractères ascétiques et triviaux de ces vies minuscules. L'« envers » du visible n'est pas indicible, il est précisément l'objet du travail de dire, pour Colette, car il complète l'idée que l'on peut se faire du visible comme totalité, comme « le tout de ce qu'il y à voir ». Il requiert ainsi de faire de la place à ce qui ne relève pas de la catégorie du « plaisant », mais qui fait partie de la vie encore non-dite, trésor pour l'écrivaine.

S'il n'y a pas que des spectacles réconfortants à l'envers du rideau baissé, il y a toujours des spectacles dont la variété et l'imprévu comblent l'imagination. Vous ne les verrez jamais et je ne suffis pas à les animer devant vous. Ils ont enrichi mon souvenir de mille silhouettes qui gardent dans ma mémoire leur couleur, leur élan ou leur immobilité tragique. Elles vont sur des pieds légers de danseurs, tournent sur les zones étincelantes ou trottent sur quatre pattes agiles. Elles sont les images véridiques de ceux que vous avez contemplés – mais de loin. Je les voyais en même temps que vous, mais de là²²⁰¹ !

Aux ombres abandonnées dans le paysage font place les « silhouettes » légères et gracieuses des compagnes et compagnons de fortune. En opposant au « tout visible » ce qu'elle seule peut voir, l'actrice ne renverse pas le panoptique, sur le mode de la réciprocité. Elle donne place à l'expérience subjective comme seul lieu véritable du devenir, ici de la constitution en soi et pour soi d'une compagnie désirable. Constituer un ensemble inclusif conforme le désir de l'actrice, non aboli dans un autre abstrait, mais incarné dans une expérience sensuelle. Désirer c'est désirer être avec, sensiblement, affectivement, sur le mode de l'empathie et de l'animalité « aux aguets », qui défend son territoire. « Farouches et

²²⁰¹ Colette, « L'Envers du music-hall », in *Colette*, L'Herne, *op. cit.*, p. 116.

sensibles, fermés comme les cellules où ils se griment et où le silence et la solitude élèvent les plus simples jusqu'à l'habitude de la méditation²²⁰². » Ainsi l'actrice nous donne à voir ce que de notre place de spectateur et de spectatrice nous ne voyons pas, elle donne à voir ce peuple des coulisses œuvrant à son art par le labeur et l'ascèse, et donne à lire, ou à sentir la qualité propre de l'artiste d'être en éveil, à l'écoute du monde, comme une vigie.

Le langage, par le biais de la métaphore théâtrale, n'est émancipateur que dès lors qu'il fait le détour par l'autre pour dire quelque chose du désir d'être et de s'inscrire dans la vie – donc dans la collectivité des vivants. Dire le désir c'est d'abord dire l'expérience d'une dépossession, sur le mode non pas de l'agressivité envers ces ombres qui ont constitué l'actrice dans son intimité, mais de la mélancolie de l'adieu à ce qu'elle a été et ne désire plus être, et constituant d'ores et déjà un paysage désirable. Dire la dépossession est déjà un acte de transformation. Cela permet par suite d'élire – se choisir – un lieu de vie comme un mode d'être avec d'autres. Cela engage donc le langage quant à sa fonction : relationnelle, travail de mise en forme de ce qui ne peut être anticipé. La fonction libératrice du langage est ancrée dans sa relation au présent et à l'altérité comme désir. Si la langue ne sert pas à se déplacer, à aller vers, elle semble vouer à la répétition.

3. 3. Dépasser le désir de reconnaissance

« [J]e ne peux pas être une femme sans possession, sans pénétration, et en plus je veux être possédée et pénétrée et dire *je ne suis rien*²²⁰³ ». Double énoncé-désir d'impossible disparition : celui de l'actrice dans ce qu'elle figure, et celui d'une femme, c'est-à-dire d'un être humain dont le corps est réduit à être par et pour l'autre – possédé, pénétré. L'actrice se définit par et dans la langue. Partant le seul désir énonçable, c'est-à-dire la seule jouissance possible pour Angélica Liddell, est de se dissoudre dans cet autre. Rien est le corps des femmes dans la langue de l'actrice espagnole.

Entendez que la femme n'existe pas, mais que le langage existe. Que la femme n'existe pas de ce que le langage – un langage – règne en maître, et qu'elle risquerait – sorte de « réalité pré-discursive » ? – d'en déranger l'ordre²²⁰⁴.

La question est donc de savoir si Angélica Liddell souhaite effectivement en « déranger l'ordre », quitte à perdre la maîtrise des référents, c'est-à-dire à abandonner le jeu de pouvoir, et à se retrouver comme un enfant – *infans*, qui n'a pas le langage – dans la langue. Cela serait

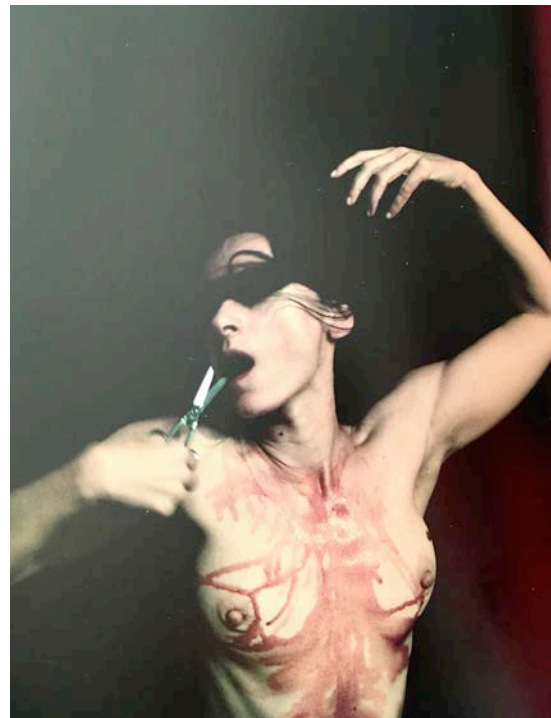
²²⁰² *Ibid.*, p. 114.

²²⁰³ Angélica Liddell, « Mes yeux, blancs comme ton sperme », in *Via lucis*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Madrid, Besançon, Continta Me Tienes, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 129. L'actrice souligne.

²²⁰⁴ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., p. 87.

en effet une possibilité de voir jouer le langage comme autant de mises en scène de soi pour l'autre.

Dans *Via lucis*, un recueil de textes théâtraux et relevant de l'écriture poétique et intime, paru en 2015, Angélica Liddell se met aussi en scène à travers une série photographique qui occupe le milieu du livre, entre la version espagnole des textes, qui ouvre le livre, et leur version française, qui le clôt. Entre deux pays – la France l'a fait connaître à l'échelle internationale à partir de sa présentation en Avignon en 2010 de *L'Année de Richard* et *La Maison de la force* – entre deux langues et cultures – Foucault, Derrida, Artaud sont des références importantes comme peuvent l'être les peintres du Siècle d'Or –, la série photographie au centre du livre fait lien, ou plutôt crée une ligature impossible. D'une part les textes hurlent le désir de se soumettre tout en refusant d'accéder à l'autorité qu'elle acquiert dans le hurlement²²⁰⁵, d'autre part, s'il faut entendre que « la femme n'existe pas, mais que le langage existe », la boucle se referme et il ne reste à l'actrice qu'à mettre en scène l/sa mort dans des images qui déroulent infiniment une iconographie sacrificielle.



²²⁰⁵ « Mon corps, fait pour être possédé, possédé par des esprits, par des dieux, par des démons, par toi, mon amour, par toi, tout en permettant que ce qui me possède me torde, étire mes tendons jusqu'aux étoiles, m'attelle au cou des chevaux, me transporte au cimetière pour que j'y creuse ma tombe, me donne suffisamment de forces pour détruire le monde, et ainsi apaiser la colère de Dieu, car la colère de Dieu est juste, totalement juste, mon corps, objet de culte pour exorcistes et psychiatres, la transe, au final corps possédé par la mort, prête à enlacer mes amants même après la mort, au-delà de la mort, parce qu'un jour j'ai été possédée par l'amour [...] » (Angélica Liddell, « Mes yeux, blancs comme ton sperme », *ibid.*, p. 130.)



Figures 13, 14, 15, 16. « Angélica Liddell, autoportraits dans *Via Lucis* », 2015, *op. cit.* (Angélica Liddell, *Les Solitaires Intempestifs, Continta Me Tienes*)

Et de reconduire alors une iconographie familière – on trouve les réminiscences de *ninfa*²²⁰⁶, où le voile blanc est ici étouffement, bâillonnement des seins, mariée en chute libre : une mise en scène du féminin comme impossible représentation sur un autre mode que représentation de la souffrance, irrésistiblement liée à celle de la mort. En multipliant les figures de l'actrice en *dolorosa*²²⁰⁷, l'actrice met en scène le regard par lequel la doctrine chrétienne représente les femmes et le féminin auquel elles sont irréductiblement identifiées : martyre, coupable, inspirée, rédemptrice, toutes des « mêmes²²⁰⁸ ». Se succèdent des images plus ou moins comiques, grotesques, où l'actrice est photographiée sur fond noir par un objectif toujours surplombant. Ces mises en scène du féminin par l'outrance illustre une volonté de créer de l'iconicité, répétant comme « naturellement », la femme « corps, objet de culte pour exorcistes et psychiatres²²⁰⁹ ». Cherchant vraisemblablement à établir un mythe d'actrice-cri, l'actrice se déplace, de « femme » au « poète » sacrifié, martyre d'une société, d'une figure

²²⁰⁶ Nous renvoyons au chapitre 2.

²²⁰⁷ George Didi-Huberman, *Ninfa Dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2019.

²²⁰⁸ D'après l'*Oxford English Dictionary*, un *mème*, au sens général, est un élément culturel ou comportemental qui se transmet d'un individu à l'autre par imitation ou par d'autres moyens non génétiques. Le concept de *mème* est défini par Richard Dawkins comme unité de l'évolution culturelle, par analogie avec le gène. (Cf. Richard Dawkins, *Le Gène égoïste*, Paris, Odile Jacob, 1976.)

²²⁰⁹ Angélica Liddell, *ibid.*, p. 130.

sacrificielle à une autre, et révèle une topographie d'un désir paradoxal, de reconnaissance par mise en scène de l'aliénation.

La métaphore théâtrale est mise au service d'une circulation infernale d'un référent à un autre, d'un bout à l'autre d'un spectre culturel où le visible ne cesse de vouloir s'approfondir dans la violence :

je ne suis rien, emmène-moi avec toi, comme si mon corps était la maison des démons, oui, des démons, la maison de la catalepsie, la maison de l'hystérie, tout entière obscurité, absolument, démons, hystérie et catalepsie, mon corps est la profondeur, l'abîme dans lequel l'homme se jette sans défense, fragile et sans armes, dans lequel il pénètre à l'aveuglette, sans savoir quel nid d'amour est en train d'être infecté dans ce trou dont il n'aperçoit pas le fond²²¹⁰ [...]

L'actrice exploite et compulse les représentations de la féminité comme lieu de la plus haute corruption, prise dans la contradiction de s'affirmer comme femme-artiste et projetant en l'homme sa propre vulnérabilité. La différence sexuelle au sens de complémentarité hétérosexuelle pose ici problème, puisque l'actrice s'y soumet comme si elle avait là trouvé le cœur du monde, la vérité d'une civilisation.

En cherchant à affirmer une identité sexuée dans un langage qui l'énonce et la nie dans le même mot, Angélica Liddell renonce à se considérer comme un être humain. La mise en scène de ce refus, celui de se déplacer hors du langage, c'est-à-dire hors d'une certaine culture, est le choix de ne pas varier ses référents. L'actrice choisit de rester et de tendre au maximum la contradiction d'être un être défini nié par la culture dans laquelle il est né. On voit que c'est l'usage même du langage qui est problématique chez Angélica Liddell. Il semble servir uniquement à l'illustration, c'est-à-dire à la fabrication d'un objet qui ne peut dès lors qu'être double, car non seulement elle apparaît ici comme « fasciste²²¹¹ » et stérile. Angélica Liddell attend du public une reconnaissance de sa souffrance à laquelle elle se réduit (pour être reconnue). Ce faisant elle manque de reconnaître l'autre en tant qu'autre. Il n'existe pas. Ainsi la démarche de l'actrice dans *Via lucis* est-elle malheureusement *publicitaire* au sens où Giorgio Agamben l'énonce pour les « médias [qui] nous donnent toujours [...] un fait par rapport auquel on est impuissant. [...] C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment²²¹² ». Non désireuse de créer une mémoire qui soit bonne, c'est-à-dire qui soit

²²¹⁰ *Ibid.*

²²¹¹ « [L]a langue est [...] tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. » (Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1977.) Nous renvoyons au chapitre 2.

²²¹² Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord » [1995], *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 91-92 ; cité par Georges Didi-Huberman, « Image, événement, durée », *Images Re-vues*, Hors-série n° 1, 2008, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/787>.

« encapacitant », et louangeant son « corps possédé par la mort » l'actrice se fait le relais d'un système qu'elle conspue par ailleurs. Elle ne l'abandonne pas car il lui procure la jouissance d'être reconnue – mais reconnue en tant que femme souffrante et non être humain créant. L'actrice cherche dès lors moins à déranger l'ordre du discours qu'à s'y inscrire en le faisant suer. Prendre le risque de déranger, c'est effectivement risquer de déplaire.

Le langage est émancipateur lorsqu'il est envisagé comme métaphore, au sens propre de moyen de transport. La langue a vocation tantôt à dire l'autre, tantôt, se rapportant à la subjectivité, à aider à formuler un déplacement. Or si l'art est l'invention d'un langage, c'est aussi la possibilité d'une naissance dans la langue dont il est question. Cela nous renvoie à nos origines, aux différents moments où nous avons appris à parler, c'est-à-dire à entrer en relation avec le monde comme altérité.

4. Des langues maternelles

« [L]e corps maternel » reste un « espace ontologique impensé²²¹³ », en terme de structure symbolique, tandis que d'un point de vue anthropologique, les femmes sont assimilées à une fonction biologique reproductive. Dans son livre *L'âme est un corps de femme*, la philosophe Giulia Sissa a montré combien l'exclusion de la scène politique des femmes et leur assimilation à la fonction procréatrice permet de créer une « métaphore maternelle » à même de décrire l'activité créatrice, intellectuelle, nécessairement masculine²²¹⁴. Il s'agit de tenir à l'écart la réalité de l'existence des femmes en focalisant l'attention sur une différence corporelle – la capacité d'enfanter, devenue « la » différence sexuelle. Cette exclusion sert l'abstraction langagière. Le « corps maternel » renvoie à la fois à une mère « historique », « réelle », et à un « corps imaginaire²²¹⁵ ». La créativité se joue dans la jonction entre ces deux corps chez Donald Winnicott, où l'expérience de l'omnipotence du nourrisson joint celle de la

²²¹³ Ursula Del Aguila, « Le corps maternel : un espace ontologique impensé », in Yvonne Knibiehler (dir.), *La Maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, Rennes, Presses de l'EHESS, coll. « Hors collection », 2012, p. 31-36. Notons les réflexions pionnières de Mélanie Klein (*Essais de psychanalyse* [1947], Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2005) et de Donald Winnicott (*Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971 ; *Le bébé et sa mère*, Paris, Payot, 1992) concentrées sur la relation mère-enfant, dans le champ psychanalytique.

²²¹⁴ Giulia Sissa, *L'âme est un corps de femme*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 110-118. Nicole Loraux insistait aussi sur le rêve masculin des Grecs d'avoir un enfant en dehors du corps des femmes, c'est-à-dire de penser l'origine sans les femmes. Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.

²²¹⁵ Nous renvoyons là à la distinction opérée par Ursula Del Aguila, « Le corps maternel : un espace ontologique impensé », art. cité, p. 34.

précarité et de la magie²²¹⁶. Retrouver cette expérience en tant qu'adulte c'est accepter d'« être perdu-e » dans la langue et dans le monde qu'elle médiatise comme point de départ du jeu. L'omnipotence n'est pas la « toute-puissance » mais la « pleine maîtrise » de sa créativité – ou de ses conditions – et d'une puissance qui n'est pas toute mais précaire, et dont le but est de créer de la magie – ou d'être magique.

4. 1. Rendre leur place aux mères

Nous sommes toutes et tous né·es du ventre d'une femme, et le maternel, « c'est cette eau sans laquelle les capacités des nourrissons n'existent pas²²¹⁷ », condition « pré-symbolique » indispensable à concevoir le support énonciatif « basique », lieu et matière²²¹⁸. C'est un espace « comme sacré pour l'individu dans la mesure où celui-ci fait, dans cet espace même, l'expérience de la vie créatrice²²¹⁹ ». Porter attention aux mères et au maternel c'est ainsi penser les origines mêmes de son geste. Nommer les conditions et caractéristiques de cet « espace potentiel²²²⁰ » sert de fondement imaginaire.

L'homophonie poétique entre la mer et la mère est à la source de l'imaginaire duncanien. La proximité de l'océan pacifique et l'environnement maternel se confondent d'autant mieux

²²¹⁶ « Si la mère est capable de jouer ce rôle [être ce que le bébé a la capacité de trouver et, alternativement, attendre d'être trouvée] pendant un certain temps sans, pour ainsi dire, admettre d'entraves, le bébé vit alors une *expérience* de contrôle magique, à savoir une expérience de ce que l'on nomme "omnipotence", quand on décrit les processus intrapsychiques. Dans l'état de confiance qui s'instaure progressivement quand la mère peut s'acquitter de cette tâche difficile, et non quand elle s'en révèle incapable, le bébé commence à goûter des expériences reposant sur le "mariage" de l'omnipotence des processus intrapsychiques et le contrôle du réel. La confiance dans la mère suscite un terrain de jeu intermédiaire où l'édifice de magie prend sa source dans la mesure où le bébé fait bien là l'expérience de l'omnipotence. [...] Je parle ici de terrain de jeu, car c'est là que le jeu commence. Ce terrain est un espace potentiel qui se situe entre la mère et le bébé ou qui les unit l'un à l'autre. Le jeu est extraordinairement excitant, mais il faut bien comprendre que s'il est excitant, *ce n'est pas essentiellement parce que les instincts y sont à l'oeuvre*. Ce dont il s'agit, c'est toujours de la précarité du jeu réciproque entre la réalité psychique personnelle et l'expérience de contrôle des objets réels. C'est de la précarité de la magie elle-même dont il est question, de la magie qui naît de l'intimité au sein d'une relation dont on doit s'assurer qu'elle est fiable. » (Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 98-99. L'auteur souligne.)

²²¹⁷ Christine Anzieu-Premmeur, « Fondements maternels de la vie psychique », *Revue française de psychanalyse*, n° 75, 2011, p. 1151. Consulté le 20 décembre 2019. DOI : 10.3917/rfp.755.1449. L'auteur cite Fernand Deligny : « Un caneton est pourvu, de manière innée, d'un nager latent. S'il n'y a pas d'eau dans les environs, nager n'a pas lieu et reste nul et non advenu [...]. L'eau, pour le caneton, n'est pas un objet; c'est quelque chose de *réel*, indispensable pour que ce nager soit possible. » (*Les enfants ont des oreilles*, Paris, Maspéro, 1976, p. 76.)

²²¹⁸ « C'est un espace qui est un lieu et une matière, comme le définissait déjà Aristote. Mon hypothèse est que cet espace oscille de façon indécidable entre ces deux pôles "lieu" et "matière" et que leur jeu dit la difficulté à définir ce qu'est ce corps maternel, appelé aussi "matrice" par les philosophes grecs. La matière n'a été conçue que comme "nourricière", et la dimension de "lieu" a été sous-estimée, car elle n'a été envisagée que comme lieu passif, réceptacle, moule et non pas dans une acception dynamique. » (Ursula Del Aguila, « Le corps maternel : un espace ontologique impensé », art. cité, p. 32.)

²²¹⁹ Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 191.

²²²⁰ « Si l'on veut étudier le jeu, puis la vie culturelle de l'individu, on doit envisager le destin de l'espace potentiel entre n'importe quel bébé et la figure maternelle humaine (faillible en tant que telle) que l'amour rend capable d'adaptation. » (*Ibid.*, p. 186-187.)

que la mère d'Isadora Duncan élève seule ses enfants – elle est l'unique référent adulte présent –, d'une part, qu'elle est pianiste et amatrice de poésie, son corps physique alors élargit à l'environnement par la musique et la voix, d'autre part. Dans ses mémoires, Isadora Duncan écrit avoir été éduquée à l'écoute de sa mère.

Mon éducation véritable se faisait à la veillée, quand ma mère nous jouait du Beethoven, du Schumann, du Schubert, du Mozart, du Chopin, ou qu'elle nous lisait à haute voix des pages de Shakespeare, de Shelley, de Keats ou de Burns²²²¹.

La mère de la danseuse, comme personne, est prolongée symboliquement par le langage poétique et musical. Son corps réel est transformé, amalgamé à la culture pour devenir « espace imaginaire », sans que l'actrice ne fasse disparaître cette mère bien présente. En outre, ce qui apparaît comme les choix de Mary Dora Gray pose une « égalité des intelligences » qui ne hiérarchise pas le réel en fonction de catégories abstraites. L'enseignement maternel chez Isadora Duncan ne se pose pas en surplomb vis à vis de ses enfants auxquels ses gestes s'adressent. Comme l'énonce Jacques Rancière :

Qui enseigne sans émanciper abrutit. Et qui émancipe n'a pas à se préoccuper de ce que l'émancipé doit apprendre. Il apprendra ce qu'il voudra, rien peut-être. Il saura qu'il peut apprendre *parce que* la même intelligence est à l'œuvre dans toutes les productions de l'art humain, qu'un homme peut toujours comprendre la parole d'un autre homme²²²².

Dans le contexte évoqué par Isadora Duncan, personne ne sait mieux que l'autre, congé est donné à la fonction didactique et l'actrice on le sait fuira les rangs des classes. Les gestes de la mère incitent à concevoir l'importance que peut revêtir cet « espace ontologique impensé » dans le cadre de l'émancipation d'une part, et le rapport de la création à l'émancipation maternelle d'autre part. Les gestes de Mary Dora Gray ne visent pas à lier à elle ses enfants mais les accompagnent dans leur devenir²²²³.

L'enseignement émancipé invite à entendre la parole, sans préjuger de la manière dont elle sera opérante en l'autre. Pensé en relation au corps maternel il n'est pas rivé à la personne de la mère biologique. L'« espace potentiel » entendu comme « espace de jeu » établit entre la mère et l'enfant se déplace et croise d'autres figures dans la trajectoire duncanienne. Celle d'Ina Coolbright²²²⁴, poétesse et écrivaine, bibliothécaire à la bibliothèque publique d'Oakland. Puis, lorsqu'elle arrive à Paris, Isadora Duncan se lie avec de jeunes auteurs qui viennent lui

²²²¹ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 22.

²²²² Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, op. cit., p. 33. L'auteur souligne.

²²²³ Cela de manière très concrète, nous renvoyons au chapitre 1.

²²²⁴ « L'une des figures phares de l'importante communauté littéraire de la baie de San Francisco ». Elle encourage aussi Jack London. In Juliette Laffon (dir.), *Isadora Duncan, 1877-1927 : une sculpture vivante op. cit.*, p. 236.

lire « les vers de Swinburne, de Keats, de Browning, de Rossetti et d'Oscar Wilde²²²⁵ ». Ce sont « des après-midi et des soirs entiers » durant lesquels André Beaunier²²²⁶ lui « faisait des lectures à haute voix²²²⁷ ». La médiation de la voix et de sa musicalité, qu'il s'agisse de la « déclamation d'Oxford » de Douglas Ainslie²²²⁸ que la mère de Duncan « ne pouvait comprendre », ou « la cadence exquisément douce » d'André Beaunier, reproduisent la relation privilégiée qui s'était établie antérieurement entre Isadora Duncan et sa mère. Les lecteurs ne se posent pas en maîtres mais en opérateurs ; ils « donnent à entendre », partagent leurs goûts : se rejoue l'extension corporelle de l'un à l'autre, la mise en commun de ce que l'on aime (goûter, savourer). Les mots lus tissent un espace sensible entre le lecteur et la réceptrice qui fonctionnent analogiquement avec la relation mère-enfant. C'est cette relation maternelle, symbolisée en « espace potentiel » qui excède la relation initiale de la mère à l'enfant et se pose en espace de jeu, médiant la relation de l'actrice au réel voire modelant les relations qu'elle y tisse.

L'« espace potentiel » initialement configuré dans la relation maternelle se déplace dans la création ; il symbolise la relation de l'actrice au monde et configure son geste. Le maternel n'est ainsi ni propre aux mères ni, on peut se le représenter, aux femmes en général. Il est une « aire » qui modélise un rapport créatif et ludique au réel qui consent à singulariser sa propre mère – ici la saluer voire la remercier –, et à la situer dans une histoire qui l'excède, c'est-à-dire à prendre conscience de l'histoire de l'inégalité²²²⁹ entre hommes et femmes, à l'origine du féminisme duncanien.

4. 2. S'inscrire dans une filiation

Dans « filiation », on entend plutôt « fils » que « fille ». C'est que le langage reflète les pratiques où l'héritage se transmet au masculin²²³⁰. Les femmes n'ont pas leur place dans cette généalogie-là, parce que ce qu'elles transmettent n'est pas crédité de valeur.

²²²⁵ *Ibid.*, p. 75.

²²²⁶ André Beaunier (1869-1925) est un romancier et critique littéraire français, époux de Jeanne Raunay, chanteuse à l'Opéra de Paris.

²²²⁷ *Ibid.*, p. 86.

²²²⁸ Douglas Ainslie (1865-1948) est un poète, traducteur, critique et diplomate écossais né à Paris, proche entre autres d'Oscar Wilde et Marcel Proust.

²²²⁹ « L'amour de la domination oblige les hommes à se protéger les uns les autres au sein d'un ordre de convention qui ne peut être raisonnable car il n'est fait que de la déraison de chacun, de cette soumission à la loi d'autrui qu'entraîne fatalement le désir de lui être supérieur. "Cet être de notre imagination que nous appelons le genre humain se pose de la folie de chacun de nous sans participer à notre sagesse individuelle". » (Jacques Rancière, *Le Maître ignorant, op. cit.*, p. 135. L'auteur cite Joseph Jacotot, *Enseignement universel. Langue maternelle*, 6^{ème} édition, Paris, 1836, p. 91.)

²²³⁰ C'est cela, la définition du patriarcat ; dans l'histoire religieuse, la « dignité, fonction de patriarche », des points de vue ethnologique et sociologique, un « type d'organisation sociale où l'autorité domestique et politique

N'accusons donc point la nécessité aveugle ou le destin malheureux de l'âme enfermée dans un corps de boue et soumise à la divinité maléfique de la matière. Il n'y a ni divinité maléfique, ni masse fatale, ni mal radical. Il y a seulement cette passion ou cette fiction de l'inégalité qui développe ses conséquences²²³¹.

C'est de la glaise que le sculpteur et la danseuse partent. En situant sa mère et ainsi sa filiation féminine dans une histoire politique et sociale plus large, l'actrice se donne la possibilité de valoriser non seulement l'histoire des femmes – à laquelle elle-même et sa propre mère appartiennent – mais aussi son héritage, d'en restituer du moins la complexité.

Isadora Duncan écrit se désoler : « la plupart des romans que je lisais se terminaient par un mariage et dans un état de félicité si absolue qu'il était inutile de continuer le récit²²³². » Rien à voir avec l'expérience de la danseuse, qui a fort peu connu son père et le confort matériel étant enfant. Mais il suffit d'un roman pour lui permettre d'objectiver sa situation familiale :

[L]e mot terrible de " divorce " était imprimé sur la plaque sensible de mon esprit.
[...]

Mais dans certains livres, notamment dans l'*Adam Bede* de George Eliot²²³³, il y a une jeune fille qui ne se marie pas, un enfant qui vient sans qu'on le demande, et un terrible déshonneur qui s'abat sur la pauvre mère. J'étais profondément émue par l'injustice de cet état de choses dont souffraient les femmes, et, rapprochant de mes lectures l'histoire de mon père et de ma mère, je décidais une fois pour toute que je consacrerai ma vie à combattre le mariage, à lutter pour l'émancipation des femmes, pour le droit de toutes les femmes à avoir un ou plusieurs enfants quand elles le voudraient, et à conserver leur droit et leur honneur²²³⁴.

Isadora Duncan restitue précisément les modalités de la prise de conscience de la marginalité sociale de sa mère et par suite de leur famille. D'abord l'émotion suscitée à la reconnaissance d'une injustice face à une situation présentée comme un « état », c'est-à-dire déjà une objectivation historique. C'est de là qu'elle construit un ensemble sociopolitique, « les femmes », lié par cet état d'injustice, et par la souffrance qu'il produit. Dans un second temps, le « rapprochement » entre la lecture et non pas directement son histoire, mais celle de ses parents. « Les parents » ne sont pas un ensemble abstrait individué, mais deux individus distincts par leur genre. Distinguer l'histoire du père de l'histoire de la mère donne à Isadora Duncan l'envie de se battre contre l'injustice. Se produit ici ce que décrit Laure Adler au sujet de la lecture :

sont exercées par les hommes chefs de famille ». (Cf. « Patriarcat », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.)

²²³¹ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 135.

²²³² Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 27.

²²³³ George Eliot est le pseudonyme de Mary Ann Evans qui préfère rester anonyme afin d'assurer une plus large diffusion et réception de son livre. *Adam Bede* narre l'histoire d'un quatuor amoureux malheureux dans la campagne anglaise, et se dénoue autour d'un infanticide. Le roman fait aujourd'hui partie des classiques de la littérature anglo-saxonne.

²²³⁴ Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 27-28.

Car un texte, signé ou pas, constitue pour les femmes un puits de secrets, un vertige, une possibilité de voir le monde autrement, voire de le vivre autrement, peut donner l'élan de tout quitter, de s'envoler vers d'autres horizons en ayant conquis, par la lecture, les armes de la liberté²²³⁵.

Considérer sa mère comme individu historique, inscrire son existence dans une histoire plus large particulière à son genre lui permet de « s'envoler », c'est-à-dire d'imaginer que tout est possible dès lors qu'est produit du discernement à la place de l'aveuglement, du fait de « coller » à une histoire personnelle, ici intime. *Adam Bede*, pour reprendre les mots de Jacques Rancière, fonctionne comme

un *tout* ; un centre auquel il est possible de rattacher tout ce qu'on apprendra de nouveau ; un cercle dans lequel on peut *comprendre* chacune de ces choses nouvelles, trouver les moyens de dire ce qu'on y voit, ce qu'on en pense, ce qu'on en fait²²³⁶.

L'éclaircissement produit par la fiction, établissant une relation active au texte écrit est moteur quant au réel. La fiction constitue un prisme opérant comme un moyen de connaissance. Les armes acquises à la lecture ne sont pas forgées contre un ennemi abstrait – « les hommes », l'« État » ou « la société » – mais elles permettent de se situer comme subjectivité en devenir dans une histoire. Ce sont des armes « pour l'émancipation des femmes » desquelles elle fait partie, pour sa propre libération.

Ces armes en outre ne sont pas dessinées une fois pour toutes. « C'est là le principe premier de l'enseignement universel : il faut apprendre quelque chose et y rapporter tout le reste²²³⁷. » Se dessine alors une carte des luttes à mener, des points aveugles d'une société. Le cercle énoncé par Jacques Rancière fait écho à la pratique du « tracer le cercle » de Starhawk, qui est précisément, pour le dire avec Émilie Hache, « la constitution d'un "corps politique" ou plutôt d'un collectif ». « Pratiquer la politique, c'est s'attacher à "tracer le cercle", c'est-à-dire à chercher les moyens de le produire²²³⁸ ». De l'émotion ressentie à la lecture apparaît la mère comme individu historique, situé dans une histoire longue présentée comme tissu de non-dits et d'injustice. Cela permet à Isadora Duncan de « tracer le cercle » de son intervention dans l'histoire : de prendre corps à travers une histoire du genre. Ainsi sa lutte est-elle double, elle concerne la visibilité des femmes dans l'histoire, et leur devenir libre.

²²³⁵ Laure Adler, in Laure Adler, Stéphane Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2007, p. 13.

²²³⁶ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 37.

²²³⁷ Jacques Rancière, *ibid.*

²²³⁸ Émilie Hache, « Starhawk, le rituel et la politique », *Congrès Marx International V – Section Études féministes Atelier 9 : Féminismes, altermondialisme et utopies*, Paris-Sorbonne et Nanterre, 3/6 octobre 2007.

C'est la raison qui permet de comprendre qu'Isadora Duncan refuse le mariage²²³⁹ : il s'agit de soustraire les femmes à la disparition, ne serait-ce que de leur nom en abandonnant le sien pour adopter celui du mari et ainsi les inviter à l'indépendance, donc à faire œuvre pour soi.

Le détour par la fiction, et l'inscription de sa mère dans une histoire longue est étonnant pour une actrice affranchie de la *mimesis* dans son œuvre. La mise en récit, une fois « banni[e] la tricherie. Et d'abord cette grande tricherie de l'incapacité : *je ne peux pas, je ne comprends pas...* » est libératrice quant à la forme même de l'œuvre à venir. « Il n'y a rien à comprendre. Tout est dans le livre. Il n'y a qu'à raconter – la forme de chaque signe, les aventures de chaque phrase, la leçon de chaque livre²²⁴⁰. » Raconter se dissout dans le geste de la danseuse, actualisant en effet l'espace potentiel winnicottien comme intégration du maternel²²⁴¹, car « il n'y a pas une faculté qui enregistre, une autre qui comprend, une autre qui juge... Le serrurier qui appelle o la ronde et L l'équerre pense déjà par rapports. Et *inventer* n'est pas d'un autre ordre que *se souvenir*²²⁴². » Le geste artistique vise à créer une mémoire qui soit bonne, pour celles et ceux qui en sont privé-es, le cas échéant.

4. 3. D'autres formes de désir

Le terme anglais de *remember* « une fois décomposé par l'ajout d'un tiret (*re-member*), signifiera à la fois “se souvenir” et “revenir”²²⁴³ ». Après avoir parcouru et fait état de l'absence de « corps féminin » mais d'une multitude de composition et de recomposition d'une identité sexuée en relation intime à l'histoire, peut-on en réalité encore parler de « corps maternel » comme s'il existait autrement que démembré, dépossédé, perclus de trous, béances et autres matières voilées qui donnent à tous les vents ? « *Si tout se passe bien [...]* », commence Winnicott au moment de parler de la possibilité pour l'enfant de supporter « l'expérience de la frustration », « *si tout se passe bien*, l'enfant peut être perturbé par une adaptation étroite à ses besoins qui persiste trop longtemps, n'autorisant pas une décroissance naturelle, puisqu'une adaptation parfaite ressort de la magie et qu'un objet dont le comportement est parfait ne vaut pas plus qu'une hallucination²²⁴⁴ ».

Ainsi Zouc, qui n'a pas bénéficié de l'entourage enveloppant d'Isadora Duncan, évoque la manière dont le monde semble faire effraction en elle. La lecture intervient, dans un entretien

²²³⁹ « [L]a morale impliquée par le code du mariage constitue une règle qu'il est impossible à une femme affranchie de reconnaître. » (Isadora Duncan, *Ma vie*, op. cit., p. 29.)

²²⁴⁰ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 42. L'auteur souligne.

²²⁴¹ « Tout ce qui est physique est imaginativement élaboré et investi avec une qualité de ce qui est à jamais premier. » (Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 187-188.)

²²⁴² Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit., p. 45.

²²⁴³ Julien Pieron, « A comme Haraway... », art cité, p. 15.

²²⁴⁴ Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 43.

avec Marguerite Duras, et alors que Roger Montandon rappelle la « culture livresque pour le moins des plus rudimentaires [...] »²²⁴⁵ de l'actrice, comme un *analogon* de sa relation à l'altérité.

Marguerite Duras : Vous ne lisez pas ?

Zouc : Non. J'ai toujours trouvé les occasions de fuir les lectures. Les images m'empêchaient de voir, et encore maintenant c'est comme ça. Il faut quand même dire que je n'ai fait que les petites écoles. Dès l'âge de dix ans jusqu'à l'âge de seize ans je suis restée dans la classe des ânes. On l'appelait comme ça. C'était une classe unique dans laquelle on mettait tous les attardés de toute l'école, jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge de sortir de l'école²²⁴⁶.

À la différence de la danseuse américaine, Zouc fait une expérience brutale de l'apprentissage scolaire, qui lui confère une image négative d'elle-même. Elle est une « ânesse », et dans un cadre où l'on est censé apprendre, elle n'apprend rien mais elle passe du temps. Non médié par un entourage qui lui confère de la consistance, charnelle, l'apprentissage n'a pas lieu. En dépit de cette résistance de tout son être à l'abrutissement²²⁴⁷, lire, pour Zouc est fastidieux et surtout appose un écran entre elle et le monde. Ou plutôt lire l'y projette totalement altérée par l'expérience de la lecture. La « troisième aire, celle du jeu, qui s'étend jusqu'à la vie créatrice et à toute la vie culturelle de l'homme²²⁴⁸ », semble manquer. Le maternel entendu comme capacité de césure entre l'être et le monde est absent : le réel se présente ici comme expérience de la fusion, de l'oubli, de la perte. Si l'expérience de la lecture est ainsi rapportée comme un monde de perceptions qui englobe l'actrice de telle manière qu'il lui est impossible (« m'empêchaient ») de s'en départir, c'est en effet parce que l'actrice s'oublie dans l'acte de lire. Comme invite à le penser Marguerite Duras, si elle ne trouve pas le « pourquoi lire », c'est parce qu'elle ne sait pas en revenir :

Marguerite Duras : Vous ne trouvez pas ce qu'il y a à lire quand vous lisez, vous n'arrivez pas à le trouver, pourquoi lire.

Zouc : Non, je n'y arrive pas. Je ne comprends pas ce que je lis, je ne ressens rien. Je lis du doigt. Pas autrement. Je me protège de la lecture parce qu'il y avait des livres qui m'habitaient et ça me faisait peur. Après *Tess d'Urberville*²²⁴⁹ ça a duré très longtemps, j'étais devenue cette femme-là, je parlais comme elle, Tess d'Urberville. J'ai peur des livres. Je ne peux pas m'en défaire.

²²⁴⁵ « Zouc, qui émergeait de son village du Jura et dont la culture livresque était pour le moins des plus rudimentaires [...]. Sauvage autodidacte, formée à l'école buissonnière [...] » (in *Zouc, op. cit.*, p. 62.)

²²⁴⁶ « Dialogue Marguerite Duras – Zouc », *Le Monde*, art. cité.

²²⁴⁷ « Le principe d'inégalité, le vieux principe, abrutit quoi qu'on fasse. » (Jacques Rancière, *Le maître ignorant, op. cit.*, p. 45.)

²²⁴⁸ Donald Winnicott, *Jeu et réalité, op. cit.*, p. 190.

²²⁴⁹ *Tess d'Urberville*, de Thomas Hardy, paru en 1901, narre l'histoire d'une jeune fille de la campagne anglaise, violée par un homme puissant, et malheureuse dans son amour pour Angel Clare qui lui « pardonne » trop tard d'avoir été abusée. Comme dans *Adam Bede*, le roman se termine par l'exécution de l'héroïne, suite ici au meurtre de son violeur.

Marguerite Duras : C'est que vous lisez complètement.

Zouc : Oui, ça doit être ça.

On voit de quoi procède le manque de mère au sens non pas réel – Zouc a une mère – mais d' « aire de jeu ». En choisissant de mentionner un roman dont le point de départ de l'intrigue est le viol d'une jeune femme par un homme puissant, nous pouvons voir dans l'emprise suscitée par l'acte de lire une analogie avec l'expérience narrée. La culture patriarcale pénètre le corps de l'actrice sur le mode de l'effraction physique violente. L'absence de maternel comme médiation entre soi et l'autre inaugure un sentiment du réel comme un viol par le symbolique, violence qui n'est pas abstraite ici, mais touche bel et bien une zone sensible chez Zouc, et archaïque – l'aire de jeu winnicottienne devant être mise en place dès les premiers moments de la vie du nourrisson. Les mots ne sont jamais que des mots, et révèlent ici l'extrême sensibilité de l'actrice, d'où elle a puisé son œuvre.

La lecture ici ne transforme par le réel, elle « avale » la lectrice et l'entraîne dans son monde. Zouc pointe ici un double phénomène. D'une part les images contenues dans le livre et révélées par la lecture à l'imaginaire de la lectrice fonctionnent comme un écran, mais le réel rendu ainsi inatteignable l'est par un effet de « possession » de la lectrice par l'héroïne. La lecture est là un acte où la lectrice se trouve projetée comme actrice dans le roman et l'héroïne agit à la place de la lectrice dans le réel. L'actrice fait l'expérience de l'altération la plus grande : elle n'est pas elle-même dans son propre corps, elle n'est pas chez elle mais ailleurs (la campagne certes mais anglaise) et à une autre époque, le XIX^e siècle. La lecture est un exil total de l'être. En présentant son expérience du réel comme essentiellement trouble, floutant les frontières entre l'une et l'autre, l'actrice témoigne moins d'un manque que d'une expérience particulière du réel, où ce manque initial a toujours, et en même temps qu'il pouvait se faire sentir, imposé une réponse : nous sommes sans cesse et en même temps à deux endroits à la fois, de l'accueil (qu'il soit vécu sur le mode de l'effraction ou pas) du monde en soi, et le déplacement actif, sensible²²⁵⁰. La mutation spatio-temporelle dont l'actrice fait l'expérience est exactement le lieu de son art : par la lecture, par la résonance en elle de la voix de la narratrice, et de celles de personnages, elle se retrouve sur la scène fictive qu'elle incarne tout ensemble : paysage, humaine, autre espace, autre temps. « [L]'aire où se situe l'expérience culturelle ou le jeu créatif, me paraît extrêmement variable selon les

²²⁵⁰ « Dans les écrits psychanalytiques et dans toute la littérature influencée par Freud, on trouve une tendance à s'appuyer *soit* sur la vie de la personne en tant qu'elle est en relation avec des objets, *soit autrement* sur sa vie intérieure. [...] Où sommes-nous quand nous faisons ce à quoi nous passons, en fait, la plupart de notre temps, à savoir quand nous prenons du plaisir à ce que nous faisons ? » (Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 198-199.)

individus, avance Winnicott. La raison en est que cette troisième aide est un *produit des expériences de la personne individuelle* (bébé, enfant, adolescent, adulte) dans l'environnement qui prévaut²²⁵¹. »

De là à imaginer l'actrice dire, à haute voix, les mots, et « s'efface[r] derrière le flux de mots humains qu'elle [la lecture, mais ici aussi l'actrice en son caractère chamanique d'être traversé] provoque ». Pour David Abram,

[c]'est le texte écrit qui fournit ce nouveau site. Lire, c'est entrer en participation profonde, en chiasme, avec les marques d'encre sur la page. [...] nous concentrons notre regard sur ces marques imprimées et, immédiatement, nous entendons des voix. Nous entendons des mots parlés, nous sommes témoins de scènes étranges, nous avons des visions, nous faisons même l'expérience d'autres vies. De même que jadis les animaux non-humains, les plantes et mêmes les rivières « inanimées » parlaient à nos ancêtres tribaux, aujourd'hui les lettres « inertes » sur la page nous parlent ! C'est une forme d'animisme que nous considérons comme allant de soi, mais ce n'en est pas moins de l'animisme – aussi mystérieux qu'une pierre qui parle²²⁵².

De la page qui transcrit le monde élargi des humains et de tout ce qui l'entoure, donc de l'inscription de l'humain dans le monde dont il n'est, finalement, qu'une part à égalité avec tous ces autres qui l'habitent avec lui, l'expérience de l'actrice émancipe le monde du silence par la traversée des frontières physiques et spécifiques. Dès lors le monde n'est pas un objet sur qui l'on parle, mais avec quoi et de quoi l'on parle, puisqu'il est en nous. Le déploiement et l'adaptation de cet « espace potentiel » en fonction des circonstances et dans le cadre des « *undercommons*²²⁵³ » qui définissent les sites d'expériences minoritaires, est ce que l'on pourrait appeler le « devenir-mère²²⁵⁴ » de l'interprète. L'actrice invente ses modalités « hallucinatoires » : elle crée une « aire d'expérience » parfaitement adaptée à ses sensations. Elle « devient mère » dans l'art en créant un espace potentiel initialement manquant, et donne naissance à son œuvre. Le « devenir-mère », s'il relève du féminin, n'est pas propre aux femmes.

²²⁵¹ *Ibid.*, p. 197. L'auteur souligne.

²²⁵² David Abram, *Comment la terre s'est tue*, op. cit., p. 176-177. L'auteur souligne.

²²⁵³ « Le terme de “sous-communs” (*undercommons*) avancé par Stefano Harney & Fred Moten (2013). Les sous-communs sont *les communs d'en bas*, ceux que les modernisateurs ont négligés et maltraités, tout en asseyant sur eux l'exploitation des natures humaines et non-humaines. » (Yves Citton et Jacopo Rasmi, « Le plantationocène dans la perspective des *undercommons* », *Multitudes*, n°76, 2019, p. 78.)

²²⁵⁴ Yves Citton et Jacopo Rasmi définissent trois « devenir » pour aborder l'effondrement des communs depuis la perspective des sous-communs. Un « devenir nègre », décrit par Achille Mbembe (*Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013); un « devenir-sorcière », « dont se réclame un certain courant californien de l'écoféminisme, pour revendiquer une participation chamanique, spirituelle et corporelle, aux enchevêtrements relationnels qui nous constituent »; un « devenir-queer », « qui prône une attitude indissociablement accueillante et inquiétante envers la sur-naturalité des créolisations générées par le jeu des enchevêtrements de désirs et de matières hétérogènes ». (*Ibid.*, p. 80.)

À être conçu comme « matrice » dans la civilisation occidentale, on voit bien que le « corps maternel » excède la terminologie biologique pour structurer un rapport au monde, particulièrement le rapport au langage et au geste artistique. « Espace ontologique » impensé, il l'est comme lieu du refoulé et de l'exercice « normal » de la violence et de l'inégalité. Faire apparaître les mères comme des personnes historiques permet de parler de « devenir-mère » dans le geste artistique pour tout un chacun. De manière absolument transgenre et « débiologisée » (il n'est pas besoin d'être mère pour le devenir, comme il n'est pas besoin d'être « nègre » pour « partager une condition humaine appelée à être partagée sur le mode de l'effondrement²²⁵⁵ »), cela nous convoque à l'endroit de la complexité des rapports entre le symbolique et le pulsionnel. Or si le théâtre est la mise en forme et en scène de ces courants qui nous traversent, il faut accepter de régresser jusqu'à eux pour inventer de nouvelles formes, avant que celles qui nous apparaissent comme évidentes ne s'imposent. Le « devenir-mère » est en ce sens une aire d'émancipation. Y situer le cœur énonciatif du geste permet à ce dernier d'affranchir le réel de son découpage symbolique duel pour introduire de la multiplicité, du divers, ouvrir à un avenir *queer*²²⁵⁶, responsable et créateur.

La caméra, le phonographe, l'écriture sont autant de techniques d'enregistrement du réel qui engagent la réception de l'actrice. Risquant de figer le geste en autant d'objets, leur utilisation consciente crée des modalités de présences dérangementes, qui n'en ont jamais fini de nous perturber et d'intervenir de manière à « étrangéifier », pour prendre une terminologie brechtienne, notre présent. Un usage émancipateur est circulatoire. Il exploite ces techniques non « en soi » mais « pour soi » et invite à situer ces gestes. C'est ce mouvement qui se transmet et invite le spectateur au déplacement. Il met à l'œuvre, et pousse aux histoires. Se « décoller » de l'immédiateté de l'émotion par l'intrusion de la voix, du corps dans une image fixe ou animée, de l'effet de saisissement de l'écriture qui vient toucher des zones d'autant plus vives qu'elles n'ont pas encore été nommées et ainsi s'éveillent, c'est œuvrer à mettre de la distance entre l'autre et soi – et non « prendre ses distances », ce qui reviendrait à se nier comme sujet percevant – afin de le mieux voir et le considérer comme autre. L'émancipation est un apprentissage sans relâche de l'altérité.

²²⁵⁵ *Ibid.*

²²⁵⁶ Voir Teresa de Lauretis, « Queer Theory, Lesbian and Gay Studies : An Introduction », *Differences : A journal of Feminist Cultural Studies*, n°2/3, été 1991, iii-xviii ; Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.* ; Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones*, Paris, Balland, 2001.

Dans un contexte général d'aliénation et de dépendance subie et forcée, donner de la valeur à l'expérience sensible, refuser d'utiliser la langue pour produire de nouveaux objets de fascination est une gageure, non seulement d'un point de vue génétique (l'intériorisation du statut d'objet par les actrices), mais aussi du point de vue socio-économique (la tendance à faire des actrices et des femmes des objets). Ce ne sont alors que tentatives d'approche, tensions vers la nécessité de dire quelque chose de l'ordre d'une vérité d'une expérience vécue, qui font advenir par l'art une mémoire des femmes communément manquante, qui ne soit pas qu'une histoire des peines mais histoires d'émancipations. Ces gestes formés, préformés par un corps maternel comme « aire de jeu » où se projette la grande ombre patriarcale, depuis laquelle l'interprète joue, tentant de se défaire de l'emprise pour approcher un monde dépassionné – « cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre *clair-obscur*²²⁵⁷. »

Dans cette vaste opération de « déréalisation » du patriarcat de Teddy Bear, « désubstantialisation » qui consistait à séparer les humains de leur corps, il s'agissait, de part et d'autre de la rampe, de retrouver une relation jouissive et ludique à la matière. Habiter le trouble, c'est-à-dire les vastes circulations du désir inimaginables auparavant que d'initier ces gestes qui permettent à la fois de le mettre à ou au jour et d'aller vers lui : topographier l'espace sensible, s'y déplacer concrètement, voir où et pourquoi « ça » bloque, trouver des issues et sauts pour passer outre. Émanciper c'est faire jour sur des voies mal éclairées, traversières et traversantes par rapport aux commerces majoritaires qui mènent aux portes des théâtres ; c'est donner voix et configurer des espaces pour entendre la parole de celles qui ne l'ont pas, lieux qui la rendent légitime – faire place ; c'est redonner sa place à la complexité,

²²⁵⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 46.

rendre le réel à son caractère multiplement construit, toujours déjà là et sans cesse toujours à faire – gestes, relations – vers une intensification du présent. Car rendre au présent son épaisseur c'est aussi, dans la perspective de la création, créer de l'intensité sur et hors scène. Émanciper : créer du mouvement, désidentifier, décristalliser, défocaliser l'œil des images pour rendre aux corps leur capacité d'agir hors l'œil, partant possiblement hors de vue et créer de là d'autres espaces de visibilité. Capacité de se mouvoir : à l'énergie de circuler dans chaque corps vivant, le rendant à son irréductibilité – nul « même », nulle « case » prépensée et présentée-désirable. Rendre les individus à eux-mêmes est dangereux car crée d'autres circulations aptes à enrayer celles qui existent et prorogent la domination. C'est chercher une forme d'insoumission sauvage – et peut-être que la puissance est cela, une manière de résister à ce qui est donné comme vrai ou le tout du monde.

Qu'on nous présente comme infinies les trois scènes...

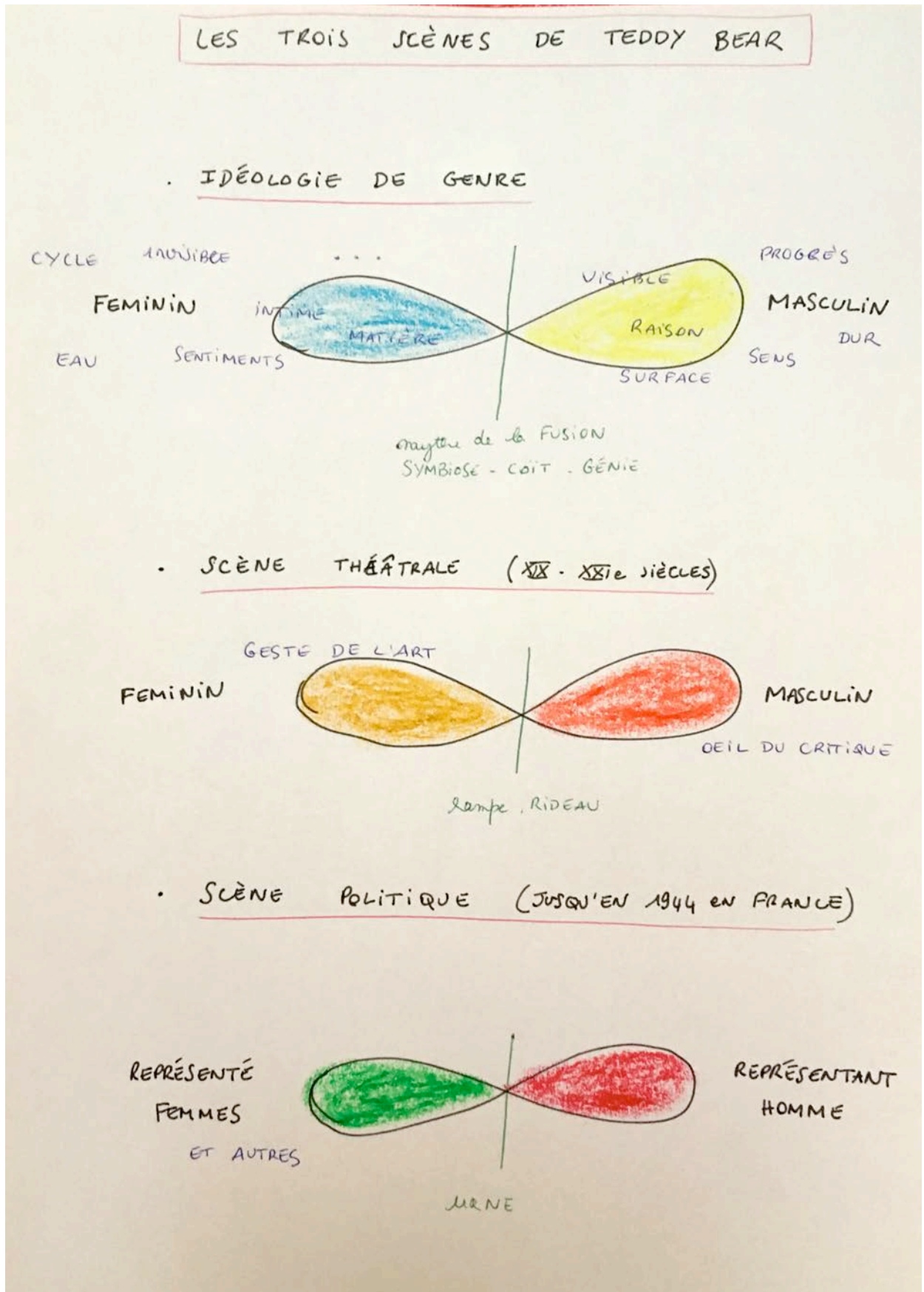


Figure 17. « Les trois scènes de Teddy Baer », J.R. 2019.

D'où se trame...

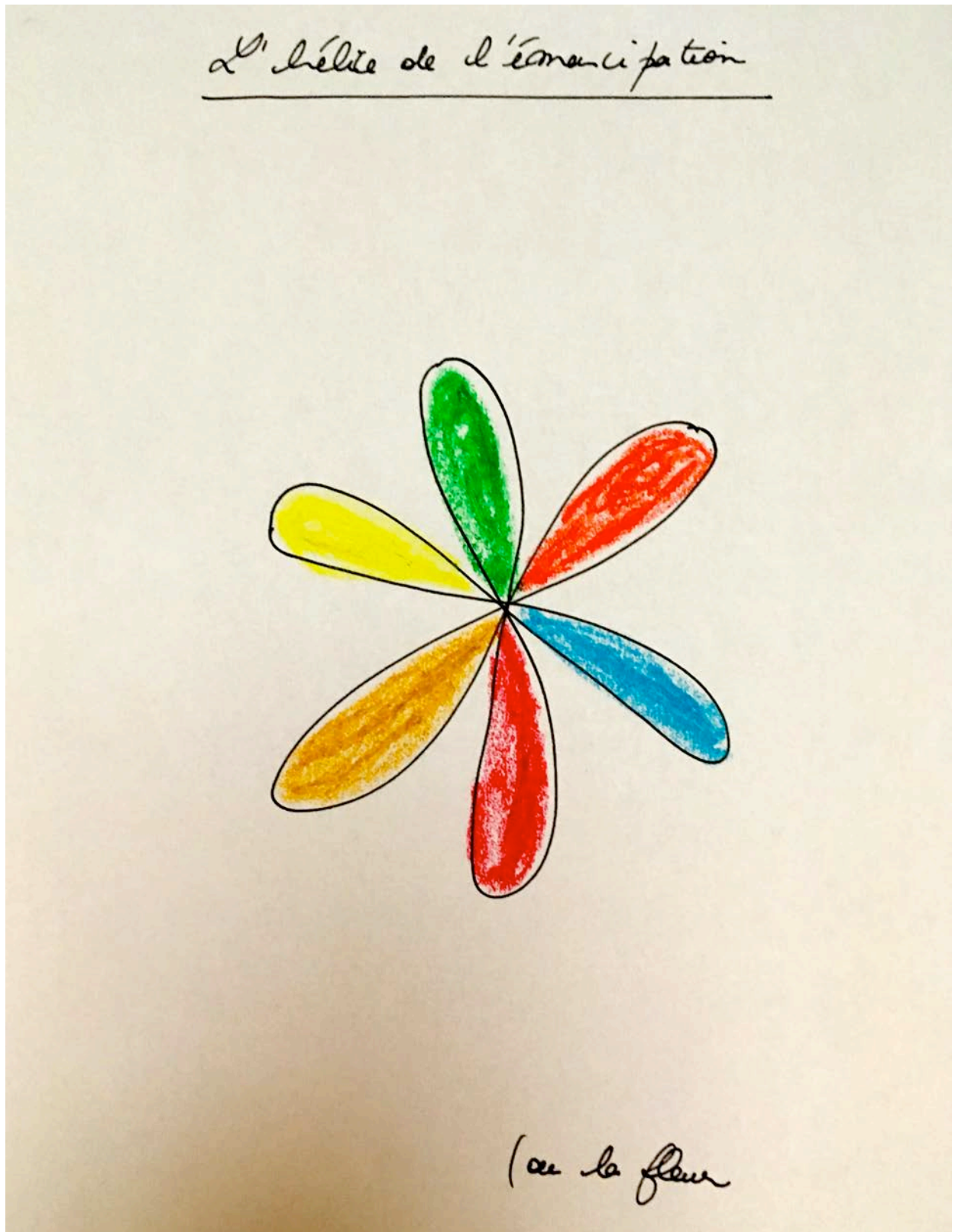


Figure 18. « L'hélice de l'émancipation... ou la fleur », J.R. 2019.

Conclusion

Paradoxes d'un terrain d'étoiles

Le champ des études théâtrales se caractérise par le caractère hégémonique des figures masculines. Il est segmenté en raison de disciplines – écriture, mise en scène, jeu – qui, dans la réalité de l'effectuation du théâtre, sont peu distinctes. Un texte de théâtre est écrit pour être joué, il est souvent écrit en pensant à telle ou tel interprète, de même qu'une mise en scène est toujours un rapport mêlé et complexe au texte, aux images qu'il suscite, aux interprètes qui sauront l'habiter. Considérer ce champ à partir d'un corpus d'actrices et de la question de l'émancipation invite à déplacer notre regard et ouvrir ainsi de nouvelles perspectives sur l'analyse de l'événement spectaculaire, sur l'art du jeu, et sur l'émancipation féminine dans les arts vivants.

L'angle du genre nous a permis en effet de situer le théâtre occidental dans son cadre anthropologique patriarcal. Le patriarcat n'est pas seulement une entreprise de domination des hommes sur les femmes, mais aussi une force et une culture hégémonique qui place le sensible, le faire, l'invisible, dans un ensemble subsumé par le terme de « féminin », imputé d'infériorité par rapport aux valeurs posées comme contraires et complémentaires relevant du masculin. Sur le geste des actrices pèse alors une double peine, celle d'être nées du sexe « deuxième » et celle d'être tributaires d'une négativité portée sur l'art du jeu. Aborder l'art du théâtre par l'émancipation féminine conduit à le penser comme mouvement de sortie des projections, et comme lieu où peuvent être proposées des visions différentes du monde. Les actrices, qui accueillent et subissent les projections des hommes, occupent une situation depuis laquelle elles voient le monde d'un point de vue relatif à chaque époque et à chacune, mais dont on retrouve des invariants propres au patriarcat. En tant que culture, ce dernier se transmet dans et par des actes de langages réitérés et incarnés de manière privilégiée au théâtre.

L'art du jeu fait l'objet d'une grande attention de la part des metteurs et metteuses en scène, des praticien·nes, mais peine à être pleinement inclus dans le champ de la recherche universitaire. Cela en raison du peu de sources, des effets de fascination relevant du dispositif

spectaculaire, des effets spécifiques liées au genre de l'interprète. Autant d'occasions de s'aveugler sur la manière dont se pratique, se conçoit, se construit un geste d'artiste scénique. Il s'agissait de lever à la fois l'incompétence que l'on prête aux actrices et l'incomplétude que l'on prête aux artistes interprètes, qui dépendraient d'un auteur et d'un metteur·se en scène pour déployer leur art. C'est ce caractère « manquant » des unes et de l'autre qui permet de les faire jouer et de leur restituer une autorité qui se fonde, en réalité, sur le manque, ou plutôt sur la prise en charge de l'autre dans la conception de l'identité comme dans celle d'un art de jouer.

*

Pour considérer l'art du jeu comme art, s'intéresser aux actrices confère plusieurs intérêts spécifiques à leurs situation de femmes dans les sociétés patriarcales. En tant que telles en effet, il est attendu qu'elles jouent une série de rôles, remplissent autant de fonctions à certaines places précises qui déterminent leurs horizons et espérances. Une femme est une actrice dans une société patriarcale, et une actrice exploite ce savoir particulier lié à la situation de soumission dans laquelle le patriarcat tient les femmes. L'art scénique devient à ce moment *le* lieu de l'émancipation féminine, telle qu'elle prend son essor collectif sous l'appellation de « vagues » à partir de la fin du XIX^e siècle, qui peut justifier l'engouement croissant des jeunes filles depuis la fin du XIX^e siècle pour l'art du théâtre. En mettant en évidence les cercles de l'aliénation quant au visible (qui propose de passer d'une tutelle paternelle puis maritale) et à l'invisible (qui enferme les personnes résistant à la normativité bourgeoise), la scène de l'art, et *a fortiori* celle du théâtre, offre une voie de sortie. La carrière théâtrale apparaît comme lieu de fuite, selon l'usage qu'en fait Henri Laborit, pour les actrices, où s'inventent de nouvelles circulations qui exploitent en renversant les logiques de visibilité et d'invisibilité. Les actrices font du théâtre le lieu où peuvent être illustrées les différentes façons dont le pouvoir s'exerce sur les corps. En inventant des formes d'auctorialité puissantes qui prennent appui sur la notion de personnage, en relisant les classiques de l'écriture dramatique, les actrices font du théâtre le lieu où sont exacerbées, démontrées et démontées les logiques de l'aliénation. Les actrices prennent appui sur la fascination produite par leur genre pour se faire reconnaître sur la scène artistique comme sujets, conduisant avec brio, dans le cas de Sarah Bernhardt, les entreprises de valorisation de soi à travers différents canaux technologiques.

Dans un deuxième chapitre, nous avons mis en évidence une nouvelle circulation qui intrique le genre et le langage, du langage comme lieu d'exercice du pouvoir, et du théâtre

comme lieu de défense et d'illustration du pouvoir par la langue. Le corps sexué de l'actrice apparaît à double titre soumis, là encore, au théâtre comme lieu de captation du visible au caractère « fini » des formes de la féminité, qui saturent l'histoire de l'art. C'est en tirant le tissu de *Ninfa* que l'on peut s'extraire de cet enfermement dans la « boîte » noire. Le voile de *Ninfa*, représentation paradigmatique de la féminité dans la statuaire, la peinture et jusque dans l'art et la photographie contemporaines, est le lieu et l'occasion du jeu. Les actrices se glissent sous ce masque, exploitent sa théâtralité et sa multiréférentialité pour tenir un propos qui résonne différemment en fonction des contextes, du déplacement du voile « à l'antique » vers la mer Méditerranée et ses jeux de transparence, à la puissance ludique et métamorphique du drap dans *L'Année de Richard*. Le jeu avec le genre s'insère aussi dans l'invention d'un nouveau genre, le *Hamlet*, qui négocie habilement avec les représentations attachées au féminin et au masculin à la Belle Époque, s'inscrivant dans la tradition de l'androgynie ; il embrasse enfin la « cause des femmes » en valorisant des gestes et des positions sociales qui, pour leur être attachées, sont méprisées et presque pas représentées. En posant le jeu comme valeur, les fonctions de soin, la légèreté de l'enfance sur le devant de la scène, les actrices émancipent leur genre de la nuit dans laquelle sont confinés certains gestes et activités nécessaires à la vie. Elles promeuvent ainsi une fonction de l'art *en relation*, qui ne repose pas sur la mise en scène du « négatif », mais du « positif non-vu ».

Le théâtre put ainsi être considéré comme lieu et art de la mise en lumière de ce qui dans la vie quotidienne n'est pas vu, mais aussi, et c'est en cela qu'il est un art vivant, de ce qui fait l'être humain dans son désir d'être et de croissance. Devenir sans dominer, croître à la manière des arbres sans écraser, telle est en effet l'organisation symbiotique propre au vivant qui se distribue la lumière dans les forêts²²⁵⁸. Comment montrer la nature au fondement de l'art du théâtre (c'est la *mimesis*) sans entrer dans un dogme et en conscientisant que « en soi », elle n'existe pas ? La « Nature » telle qu'elle est défendue en esthétique est une image que l'on a cherché à défaire en revenant à son étymologie qui désigne le fait de naître. Il fallait pour cela circuler sinueusement, aux aguets quant aux pièges liant la beauté, les femmes et la culpabilité. En lieu et place de la Nature comme mythe et dernier recours discursif, l'observation de ce qui pousse, croît, devient et se meut sert l'art des actrices et apparaît central dans la question de l'émancipation puisqu'elle permet de se relier à un « plus grand que soi » qui ne soit pas « la société » mais le monde terrestre. La situation se déplace d'une femme dans une société donnée à une personne sur la Terre. La nature (avec un petit *n*)

²²⁵⁸ Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot, 2016.

est considérée comme ce qui relie fondamentalement l'intérieur et l'extérieur, elle est ce qui donne un sentiment d'appartenance au monde, et invite à mettre en forme la perception que l'on en a. Elle amène à déplacer les référents et organiser différemment le sensible, comme à prendre en charge l'expérience de l'excès et la peur du vide dont l'hystérie est une des formes les plus patentes. Symbolisant le lieu du danger, la nature est considérée comme effroyable. Prendre conscience des projections n'est pas les nier mais les examiner comme des masques sur des énergies puissantes. Cela suppose d'accepter l'expérience du dépassement que l'art exploite au premier chef, que le théâtre met en scène, que l'interprète doit apprendre à maîtriser, qui joue avec ses émotions comme avec des balles.

Une fois atterris sur la Terre, il fallait étudier la manière dont les actrices précisément y déploient un geste qui les caractérise. Cette question est particulièrement difficile à aborder par les études théâtrales, puisqu'elle mêle visible et invisible cette fois-ci du point de vue du corps de l'interprète lui-même, et engage à ce titre toute les formes de croyances attenantes à cette partition. Le geste de l'actrice est particulièrement intéressant à étudier dans ce contexte et du point de vue de l'émancipation féminine puisque la démarche artistique peut être affiliée à une démarche d'émancipation, où l'actrice en agissant « détricote » ce qui l'a constituée comme subjectivité sexuée. Faire un geste c'est certes être en capacité d'être en scène en pleine maîtrise de soi – être son propre maître, sa propre maîtresse – mais c'est aussi signer son spectacle. Ainsi le geste de l'actrice est-il d'abord dramaturgique, qui prend appui sur la sexuaction des rôles pour construire sa partition scénique et souscrire à l'impératif de vraisemblance, et fait-il place essentielle à l'autre, construisant une atmosphère par les mots des autres, inventant son langage dans le moment de la répétition en dialogue serré et disponibilité avisée avec le metteur en scène, le directeur du théâtre et le partenaire de jeu. Le geste de l'actrice est reconnaissable et s'inscrit dans l'histoire de l'art, il est « sa geste » en vertu de différentes qualités : introduire une tension dialectique avec les formes de l'art, chercher à disparaître, et prôner la joie comme indépassable, la muse comme celle qui souffle et permet ainsi d'échapper à toutes les captures interprétatives. Du point de vue de l'histoire du théâtre, l'actrice n'est plus une image, et son œuvre demande d'être restituée dans son mouvement et sa singularité.

Après avoir plongé dans le geste de l'actrice nous retrouvons la scène et ses effets émancipateurs dans l'histoire de l'art et dans le monde. Appréhender le théâtre dans sa fonction de véhicule du pouvoir et de ses formes offre le risque d'obturer ses capacités émancipatrices. Si le théâtre informe sur les croyances et sur ses modes de transmission dans

une société donnée, l'on a pu se demander si un théâtre non patriarcal était possible dans le cadre d'une société patriarcale. Cela a fait diverger l'analyse du côté de la réception à plus ou moins long terme des gestes des actrices, et permis de prendre en considération les femmes qui se rendent au théâtre et le font vivre dans le monde. Ainsi articuler théâtre et émancipation féminine conduit à se situer sur la ligne de faille qui scindait les femmes en deux au début de la recherche, qui dans ce dernier chapitre cherche à savoir et à montrer comment l'art des actrices produit de la division, c'est-à-dire un retour sur soi espéré par le théâtre. Invisibilisées et niées dans leur subjectivité jusqu'au milieu du XX^e siècle, les actrices portent un point de vue d'autant plus critique sur la scène politique. C'est la prévalence de cette dernière qui est abandonnée pour considérer les pouvoirs intrinsèques à l'art du théâtre. C'est donc à l'intimité du spectateur que s'adressent les actrices. L'émancipation apparaît comme un art du détour où l'attention portée à son histoire et en particulier à la manière dont le pouvoir tue et nie l'histoire et les gestes des femmes est potentiellement féconde non seulement de formes mais encore de soulèvements. Le lien du théâtre et de l'émancipation porte à envisager la démocratie dans le sens fort de son terme – le pouvoir du peuple, ici du public – et donc dans sa dimension inclusive. Réciproquement, il postule une créativité inhérente à l'être humain et à la possibilité, dès lors qu'il accepte de « devenir mère », d'être acteur, actrice, de sa vie hors du théâtre.

*

Les intérêts de circonscrire un corpus uniment féminin sont multiples, ils invitent de manière générale à un double déplacement, qui touche au fond de la recherche – est ce que cela est valable de manière égale pour les hommes et les femmes, si non pourquoi, quels sont les chemins différents, à quelles conclusions cela peut nous mener – mais aussi au geste du chercheur, de la chercheuse – dans quelle mesure ce que je pense et met en place est lié ou dépend de mon expérience de sujet sexué ? Cela peut nous conduire à ouvrir de nouveaux territoires, et à développer de nouvelles manières de les partager dans lesquelles la subjectivité essentielle du geste de la recherche – ici, par exemple, il est flagrant étant donné l'apparente diversité des sujets/objets d'étude – ne serait plus niée. Culturellement, l'Université, ses normes, ses règles, relève du masculin, mais on peut dire que le mouvement de la recherche lui-même relève du féminin et de la création : on ne peut savoir ce que l'on va trouver lorsque l'on cherche. C'est là que l'angle du genre peut être émancipateur. Se tenir face au sujet c'est risquer en effet d'être hors de lui et de ne pas le traiter. Les analogies fécondes entre la position subjective de la chercheuse et le sujet dont on traite permet de ne

pas se placer « hors » du sujet, croyant ainsi le résoudre en gardant sur lui le surplomb confortable que procure l'écriture universitaire issue de la « culture de la mise à distance », pour le dire avec les mots de Starhawk.

En rassemblant un tel corpus, il s'agissait d'ouvrir, dans le champ des études théâtrales, d'autres possibilités de récits, d'autres génétiques, d'autres modes de circulations du sensible. Nous avons pris acte, d'un point de vue contemporain, d'une « demande » concernant les femmes et leurs histoires et vu, en chacun des spectacles du corpus, la nécessité extrême dans laquelle les actrices se trouvaient de créer, comme mis en évidence la difficulté qu'il a pour une femme de dire sa vérité. Il ne s'agissait pas d'opposer un discours à un autre déjà en vigueur, mais de diffracter la notion d'objectivité, et d'ouvrir la compréhension de la rationalité. « La raison est une faculté beaucoup plus large que la seule pensée objective²²⁵⁹ », défend Ursula Le Guin. En nous penchant sur ces actrices nous donnons consistance à un désir d'histoires qui parlent à partir d'un point de vue différent, inhérent à leur situation d'individu sexué. Nous faisons apparaître en négatif la somme des récits préexistants, leur hégémonie et le caractère répétitif de leurs formes et de leurs fonds. Nous cherchons à faire trébucher ce que l'autrice et universitaire américaine nomme la « langue paternelle », dont le propre « n'est pas de raisonner, mais de mettre à distance, de créer un intervalle, un espace entre le sujet (le soi) et l'objet (l'autre)²²⁶⁰ ». En choisissant sept actrices nous multiplions les sources de lumière, nous prenons le risque de l'erreur inhérent à tout travail scientifique, offrant aussi bien des prises aux suivantes.

Il s'agissait en effet de créer de nouveaux liens. Non seulement aux objets d'études, mais à la communauté scientifique. Nous pensons ainsi avoir apporté, outre des résultats touchant à la manière de considérer le jeu de l'acteur de façon décroisée, l'intérêt de l'angle du genre dans la place de l'interprète dans la société et dans l'abord du geste artistique en tant que tel, un certain rapport à la recherche qui vise à relier intuition et codes universitaires, ou sans doute plutôt à faire apparaître la première comme déterminante dans le maniement des seconds. Dans la mesure où il n'y avait pas de terrain véritablement constitué ou préexistant concernant les femmes et le théâtre, et que la question de l'émancipation n'était que fort marginalement posée dans la discipline des études théâtrales, il ne pouvait seulement être question de mettre en ordre une pensée, mais d'organiser les conditions pour la voir naître. Ainsi, rassembler différents champs – artistiques, philosophiques, anthropologiques, historiques – recouper entre elles des analyses, construire enfin le corpus comme terrain d'où

²²⁵⁹ Ursula K. Le Guin, *Danser au bord du gouffre*, op. cit., p. 177.

²²⁶⁰ *Ibid.*

germeraient les pensées, s'est avéré profitable. Ce travail a été pensé comme un vêtement aux différentes matières et textures, aux différents motifs et fils, sur lequel l'attention des chercheuses et des chercheurs peut être captée, par endroits, en relation avec leurs propres intérêts. La thèse en ce sens n'est pas seulement une somme close d'où l'on pourrait extraire une somme de résultats – bien que cela soit aussi le cas – mais un processus désirant créer les conditions d'une conversation.

Le corps du chercheur, de la chercheuse en études théâtrales devrait pouvoir être sollicité et mis à l'épreuve comme un trésor afin d'en finir avec le mythe de l'objectivité, fondamentalement critiqué par le dispositif théâtral, et faire place aux marges, à la singularité, à l'inventivité qu'au fond nous demandons à l'art. Cela devrait pouvoir permettre de relativiser l'emprise de la fiction politique sur l'imaginaire. Égaliser les scènes, les placer l'une à côté de l'autre, et non donner une fonction à la scène de l'art sur une scène politique qui la subsumerait, pourrait permettre de déployer les imaginations esthétiques *et* politiques. L'angle du genre pouvait prouver la façon dont l'histoire longue est celle de l'infériorité et de l'inégalité orchestrée par la scène politique, que l'on peut dès lors ne pas porter si haut. Le prisme de l'émancipation n'est pas seulement de donner des causes, mais de proposer des éclairages, de dégager des perspectives, et de renvoyer le catégorique à ses catégories.

Le travail universitaire porte souvent sur des personnes décédées, dont il est aisé de s'approprier la parole et la mémoire pour dire quelque chose et avancer en *je*, ou en *nous*, dans le monde de la recherche. Le domaine de la théâtreologie s'attache en particulier à des personnes dont l'œuvre souvent est impalpable et, dans le cas de l'interprète, jouant un ou plusieurs rôles. Cela nous invite à relativiser de manière radicale le rapport à l'objet d'étude. On peut considérer soit qu'il n'existe pas, c'est un fantasme ou un « en soi » idéal, soit il est réduit à une objectalité soumise à l'analyse. Cette alternative est « bête » pour Isabelle Stengers²²⁶¹, et l'on voit bien qu'elle aliène le geste de la recherche tantôt à la pensée abstraite tantôt à la somme des données matérielles. Elle n'en est pourtant pas moins difficile à dépasser car elle façonne la culture universitaire occidentale. Concernant les actrices, insister sur le fait qu'elles sont des *sujets* autant que des objets d'études (les spectacles du corpus) met en évidence non seulement la brutalité de cette alternative, mais surtout son caractère aporétique. La dépasser suppose d'inventer un rapport au corpus qui le rende sensible, charnel. Être possédée, parfois, par leurs personnages, pour comprendre de quoi il peut ressortir, et se

²²⁶¹ Isabelle Stengers, *La Vierge et le Neutrino*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2006, p. 196 ; cité par Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, *op. cit.*, p. 185.

mettre en condition, disposer notre attention afin de *rendre présentes non pas des images mais des gestes de femmes agissantes sur la scène de l'art.*

Pour ne pas oublier que nous avons affaire à des êtres qui ont donné leur corps à l'art, qui se sont fondus dans des formes qui traversent les espaces et les temps, qui perdurent après leur mort physique, on peut prendre appui sur la belle notion de « tact ontologique²²⁶² » développée par Vinciane Despret. Car c'est toujours de la vie et de la mort des autres que l'on parle, et de prendre conscience de la responsabilité ainsi que de la gravité (sans « esprit de sérieux », au sens presque musical du terme) que cela impose. C'est en effet de vie et de mort dont il est question dans l'art et dans tout acte d'émancipation. C'est cela que nous ne devons pas oublier de transmettre.

*

Le caractère *a priori* disparate du point de vue historique et disciplinaire du corpus est tenu par le genre et par le postulat du patriarcat dont nous avons montré qu'il permettait de faire apparaître les gestes des actrices pour ce qu'ils étaient, de plain pied dans l'histoire de l'art. Mais c'est aussi la caractéristique propre à ce genre qui m'a permis de grandir dans l'exercice de la recherche. Je veux dire par là que le caractère duel de ces figures ménage la possibilité de l'identification, que leur nombre permet de relativiser de manière radicale (comme il prend le risque de la folie totale), et de les faire apparaître comme des fétiches à travers lesquels je me raconte. Le prisme de l'émancipation m'a permis de me mettre entièrement au service de la thèse, et d'observer en moi un double mouvement, comme celui d'une hélice fonctionnant dans les deux sens. Ce que je parvenais à penser de ma situation de femme, de fille, de sœur, d'amie, de doctorante entre 2015 et 2020, permettait d'éclairer les sujets/objets d'études qui en retour me faisaient avancer dans mes différents liens, nourrissant le travail d'approfondissement de la thèse. Ainsi plus je devenais sujet moi-même dans le travail de mise en forme de la thèse, plus mes sujets d'étude pouvaient m'apparaître comme des objets, dont l'entière responsabilité m'apparaissait de plus en plus grande et modeste à la fois – puisque je les convoque, puisqu'elles sont aussi des sujets. Je peux m'en porter garante, je les défends.

Comme les femmes ne sont pas conçues comme sujets agissants, il fallait imaginer leurs gestes à partir du savoir constitué, mais aussi de mes expériences d'actrice et de metteuse en scène. Ces expériences ont participé à rendre réelles celles des actrices et à imaginer des liens entre elles. Pour cela il s'avérait indispensable de se battre contre la négativité que je subissais

²²⁶² Vinciane Despret, *Au Bonheur des morts*, op. cit., p. 186.

en tant que femme, possédée par la difficulté à dire quelque chose du fait du poids des interdits posant sur tout geste, toute parole qui ne va pas dans le sens de ce qui est admis, dans le sens du pouvoir. Non évidents, ces liens paraissaient non valables. Non déjà assertés, ils paraissaient vains. Aperçus quelque part, il semblait nécessaire d'appuyer le propos par la parole d'autorité qui les portait. En ce sens, le doctorat put être apprécié comme manière de soigner ces gestes que la mémoire avait déserté. Il n'en est pas moins une photographie de ce que cela peut signifier, conjuguer le théâtre et l'émancipation féminine en 2020 pour une jeune femme de trente ans : la mémoire elle-même ici proposée est sujette à la reprise et ne tait pas les ombres qui grandissent derrière ces gestes qu'elle cherche à partager.

Si le corpus « fait terrain » il fait aussi « ciel », et il fallait apprendre à cheminer les pieds sur terre pour se permettre d'avoir la tête dans les étoiles. De cet ensemble il fallait parvenir à agencer les rythmes, se mettre en condition de percevoir les résonances. Il fallait aussi déplacer les attentes liées à chacune des actrices, et pour cela laisser tourner la ronde et tomber la nuit pour voir apparaître de nouveaux pas, et verser un sens dans un autre. L'apprentissage, réel, est passé par différentes strates d'écriture que l'on peut concevoir, de manière analogique avec la thèse comme tragédie émancipée, comme les répétitions, couturière, générale, avant-première, première. Ainsi le rapport à l'écriture était-il non seulement rendu nécessaire mais s'est-il voulu germinatif, capable de « donner idée », inspirer, éveiller des possibles sur le mode de l'« épiphanie » plutôt que sur le mode guerrier de la « prise ». C'est l'ensemble qui espère faire et donner sens au propos.

C'est donc en tant que femme et qu'artiste que, constituant cette bande de filles, je sollicite ma féminité, je m'y engouffre et me laisse déborder. Sans doute cela était-il nécessaire pour dissoudre les hiérarchies et me rendre disponible à l'apparition de liens qu'un raisonnement purement conscient n'aurait pu anticiper. J'ai construit mon imagination de ce que c'est qu'être une femme dans le lien avec ces actrices, je me suis rendue disponible, et « laissée prendre » par le groupe – les étoiles sont des boules d'énergie. Si le féminin n'est pas dans le langage et si l'université attend une pensée construite, c'est pourtant à lui qu'il a fallu faire appel, depuis la profondeur de mes nuits. Le cadre a permis de contenir le débordement.

Ces actrices ont fait partie de moi pendant cinq ans. Elles ont habité mon corps, mes actes, mes pensées et je peux dire qu'à travers elle j'ai expérimenté divers états, de multiples émotions, en ayant plus ou moins consciemment pris le risque de me perdre. Qui étais-je, parfois, entre chacune d'entre elles, leurs rôles, les miens, ce que l'on attendait de moi aux différents endroits de mes engagements de vivante ? Il m'a fallu à de nombreuses reprises

céder, abandonner, accéder au moment où il n'y avait rien d'autre à faire que de poursuivre, pour m'en, pour en sortir, de ce projet-là. J'ai fait l'expérience du non-sens, j'ai perdu la raison pour retrouver le nord, je me suis progressivement retrouvée sur une échelle de valeur universelle qui prenait au sérieux l'égalité et la justice. J'ai fini, dans un monde qui véritablement marche sur la tête, par parvenir à retrouver un certain bon sens, le mien, sans doute. À force de nous faire prendre des images pour des vraies personnes, et de s'en moquer, cela finit par peser sur la possibilité d'en dire quoique cela soit de neuf, alors que ces images peuplent notre imaginaire.

Étant donné la profondeur des enjeux et leur intrication symbolique et pulsionnelle, il valait mieux être bien accompagnée. Ainsi l'écriture de la thèse put-elle être prise très sérieusement comme une opération de mise au monde, dans laquelle le partenariat avec le directeur, mais surtout, suite à la disparition accidentelle de Jean-Loup Rivière, avec la directrice de recherche, Isabelle Moindrot, est déterminant. La question de l'émancipation permet et requiert de penser le dépassement. Se mettre en condition d'écrire comme je montera en chaire pour défendre une cause, porter une parole comme le font les artistes requiert de créer un lien d'affinité puissant avec le sujet, et donc de se mettre des garde-fous. Il a fallu procéder en plusieurs étapes, et soumettre différentes versions ou strates d'écritures à la lecture. C'est dire que le travail de thèse prend appui sur l'établissement d'un échange que les conditions de la recherche aujourd'hui peuvent rendre difficile.

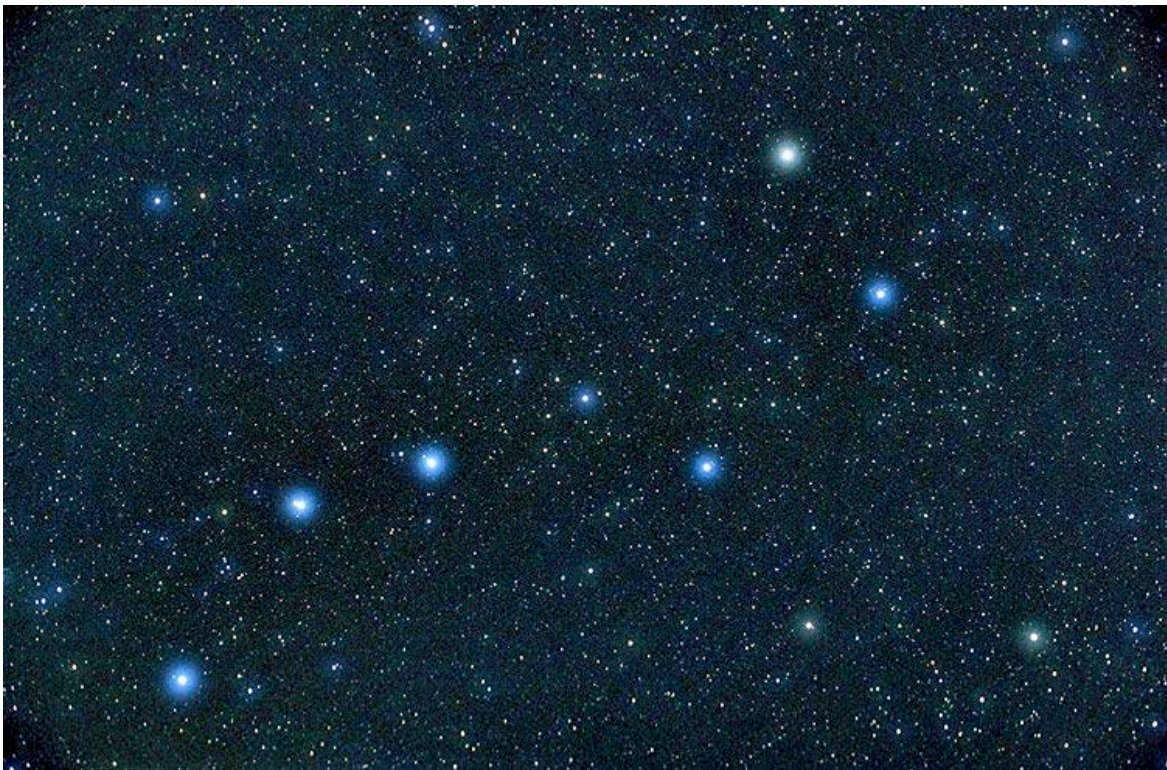
*

Nous parlions à l'entrée de cette thèse de cosmogonie, pour qualifier cette avancée en actrices dans le champ des études théâtrales. Les grecs utilisaient le terme *cosmos* pour désigner à la fois la perfection des cieux, et les bijoux féminins. Les parures des femmes renvoient aux firmaments, le bijou vient clore sur les fronts, les gorges, les bras, les chevilles, les mains, la perfection de l'univers. Peut-être l'esthétique est-il le sens qui nous accomplit en tant qu'êtres humains (l'art ne signe-t-il pas les prémisses de l'espèce humaine ? Ces prémisses ne sont-elles pas souvent mises en relation avec les manières d'honorer les morts ?), si l'on pense au caractère sublime, ou parfait, des parures des oiseaux, des mouvements des fauves, des gestes de soin des félins. Le théâtre alors servirait en effet à « vider » les affects qui nous enlaidissent le corps et l'âme, nous distordent et nous aliènent. Cette *caharsis* ne vise pas tant ici au rétablissement d'un ordre qu'à « faire le ménage » pour « être prêt » – « The readiness is all²²⁶³ » – et disposé-e à entrer dans la vie. Le théâtre prendrait sens et forme dans

²²⁶³ William Shakespeare, *Hamlet*, V, 2.

une « écologie des relations », pour le dire avec les mots de Philippe Descola²²⁶⁴. Il nous rappellerait ce faisant à notre responsabilité esthétique, qui est une responsabilité éthique puisqu'elle requiert de prendre en charge la mémoire de celles et ceux qui ne sont plus, et d'oser avancer en personne dans le monde. Les formes de nos relations disent aussi qui nous sommes, raconte le théâtre. Le caractère cosmogonique du corpus cherchait à tendre vers une nouvelle cosmologie, et rappeler que nous sommes fait des étoiles que nous voyons. La vie n'est pas « femme », elle est la vie.

(Comment ne pas opposer à Teddy Bear les sept étoiles de la Grande Ourse (qui a la forme d'une casserole, et qui ne se couche jamais à l'hémisphère nord !) ?)



Nous disions que l'art vivant, qui représente des morts par la médiation d'êtres vivants afin de raconter une civilisation à elle-même, est entravé, dans un contexte patriarcal, à associer trop aisément les femmes au don de la vie. Nous avançons que pour contrer la férocité du lien « femmes-vie » dans un contexte qui les nie ensemble, il fallait s'en remettre à la profondeur gnosique du chiffre sept pour tenter de faire jouer et dissoudre les adhérences discursives qui

²²⁶⁴ Philippe Descola, *Une écologie des relations*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Les grandes voix de la recherche », 2019.

nous conforment esthétiquement et psychiquement. Or s'extraire de la puissance du discours comme bel agencement, puisque qu'en grec le *logos* c'est aussi la performance de la vérité, la vérité comme capacité à persuader, à emporter avec soi, il importait de confronter et de faire jouer ensemble plusieurs types de discours scientifiques. Notre inscription dans une démarche transdisciplinaire est ressaisie par la forme même de notre thèse qui, pour ne pas se déployer en un battement d'élytre de trois parties canoniques, retient du théâtre le déploiement en cinq temps d'une tragédie chorale, dansante. Le parti pris de recherche, était en effet de faire de l'émancipation le moteur de la pensée agissant dans et à travers l'écriture. La transdisciplinarité fut ainsi tenue et orchestrée par un rythme à cinq temps scandé de l'intérieur par le rythme ternaire et la contradiction recherchée à l'échelle du paragraphe ou de la phrase. L'écriture avance par microclimats émancipés.

Au fond, je suis sûre que l'on multiplie les sources de lumière en raison de nos blessures et des besoins de les comprendre. Comme il arrive toujours un point où il ne s'agit plus de comprendre mais de s'en remettre à quelque chose, eh bien nous y voilà. J'ai appris tout à l'heure que le temps dans lequel nous vivons est traversé d'une matière appartenant aux secondes qui ont suivi la naissance de l'univers. J'ai bien eu la sensation de mettre au monde et de vivre son tremblement. Rien de surprenant alors que la grande ourse soit un chariot de feu. Elle m'offre une mère, une couverture, et un véhicule.

Table des illustrations

	Pages
Chapitre 1	
Fig. 1. Colette et Willy, photographie à Belle Île	65
Fig. 2. <i>Colette et Willy</i> , portrait par Eugène Pascau	65
Fig. 3. Colette dans <i>Le Désir, la Chimère et L'Amour</i>	89
Fig. 4. Les gants noirs d'Yvette par Toulouse-Lautrec	172
Fig. 5. Yvette Guilbert, projet d'affiche par Henri de Toulouse-Lautrec	174
Fig. 6. Yvette Guilbert, « Linger, Longer, Loo », par Henri de Toulouse-Lautrec	174
Fig. 7. Yvette Guilbert photographiée par G. Camus	174
Fig. 8. Colette et Missy, « dislocation d'aristocrates », jardin de la Villa des dunes	181
Fig. 9. Programme de représentation d'Isadora Duncan au Palais du Trocadéro	196
Fig. 10. Isadora, entrée en scène, croquis de Jules Grandjouan	199
Fig. 11. <i>Isadora Duncan dans son hôtel de Bellevue à Meudon</i> , Albert Harlingue	199
Fig. 12. Sarah Bernhardt dans <i>Lorenzaccio</i> , acte I	204
Fig. 13. Sarah Bernhardt dans <i>Lorenzaccio</i> , « Le meurtre du duc, V ^e acte »	209
Chapitre 2	
Fig. 2. <i>Le Bois sacré cher aux arts et aux muses</i>	306
Fig. 2. Cliché de Jane Renouardt « à la grecque »	310
Fig. 3. Cliché de Nelly Martyl « en vierge »	310
Fig. 4, 5. Clichés de Julia Bartet en tragédienne	310
Fig. 6, 7, 8. Clichés de Colette « élastique » au voile	311
Fig. 9, 10, 11. Clichés de Colette explorant les possibles de <i>Ninfa</i>	312
Fig. 12. Cliché de Colette posant nue avec <i>Ninfa</i>	312
Fig. 13. Photographie de Colette dans le rôle de Yulka, scène finale de <i>La Chair</i>	315
Fig. 14, 15. Richard lave Catesby	322
Fig. 16, 17, 18. Catesby assiste, porte et sert de soutien à Richard	323
Fig. 19. Richard en slip recroquevillé sur son lit	323
Fig. 20. Catesby et Richard se rebraguettent	325
	649

Fig. 21, 22. Suspensions des enfants brûlés au napalm	325
Fig. 23, 24. <i>Ninfa</i> mouchoir, <i>Ninfa</i> drap	327
Fig. 25, 26. <i>Ninfa</i> doudou, <i>Ninfa</i> toge	328
Fig. 27. <i>Ninfa</i> en linceul	328
Fig. 28, 29. Zouc, « Le dîner chez les psychanalystes »	344
Fig. 30 à 34. Zouc, « La drague »	347
Fig. 35. Zouc, une Vénus dans « L'exposition »	350
Fig. 36 à 42. Zouc, la Mère dans « L'exposition »	353
Fig. 43 à 46. Zouc, « La grand-mère »	357
Fig. 47. Affiche de Sarah Bernhardt pour <i>Lorenzaccio</i> (1896)	359
Fig. 48. Affiche de Sarah Bernhardt pour <i>Hamlet</i> (1899)	359

Chapitre 3

Fig. 1. <i>Isadora dansant au Parthénon</i> , photographiée par Raymond Duncan	382
Fig. 2. <i>Figure de la varietas</i> , William Hogarth	392
Fig. 3. Sarah Bernhardt dans <i>La Dame aux camélias</i> , d'Alexandre Dumas fils	393
Fig. 4. Sarah Bernhardt en <i>Lorenzaccio</i> et <i>Hamlet</i> , affiches de Mucha	394
Fig. 5. Gumersindo Puche en corbeau dans <i>L'Année de Richard</i>	397
Fig. 6. Croquis d'Isadora Duncan par Antoine Bourdelle	405
Fig. 7, 8, 9. Zouc dans « La Fourmi »	445
Fig. 10, 11, 12. Richard tue son frère	448
Fig. 13. Crise spasmodique de Richard	451
Fig. 14, 15, 16. Expressions « hystériques » de Sarah Bernhardt dans <i>Phèdre</i>	463
Fig. 17, 18, 19. Attitudes passionnelles d'Augustine, <i>Iconographie de la Salpêtrière</i>	464

Chapitre 4

Fig. 1. Richard a mal	494
Fig. 3. Zouc, dessin de Roger Montandon	505
Fig. 4. Zouc, croquis de scène, Roger Montandon	509
Fig. 5. Colette et Georges Wague dans <i>L'Oiseau de Nuit</i>	525
Fig. 5. <i>Isadora Duncan</i> , photographie d'Arnold Genthe	528
	650

Fig. 6. Sonia Delaunay, <i>Le Bal Bullier</i>	532
Fig. 7. Programme de danses d'Isadora Duncan au Théâtre de la Gaîté	538
Fig. 8. Isadora Duncan, dessin d'Edward Gordon Craig	540
Fig. 9, 10. Isadora Duncan photographiée par les studios Elvira	545
Fig. 11, 12, 13. Sarah Bernhardt dans <i>Le Passant</i> , <i>La Dame aux camélias</i> , <i>Hamlet</i>	556
Fig. 14. Yvette Guilbert projet d'affiche de Toulouse Lautrec	569
Fig. 15. Yvette Guilbert, expressions scéniques	571
Fig. 16. <i>Isadora Duncan</i> photographiée par le Studio Elvira	585
Fig. 17. Projet d'affiche de Raymond Prévost pour « La Chatte amoureuse »	588
Fig. 18. Colette en Chatte, dans <i>La Chatte amoureuse</i>	590
Fig. 19. Colette en Chatte, bis	591

Chapitre 5

Fig. 1. Marie-Thérèse Piérat en Lorenzaccio	605
Fig. 2. Gérard Philipe dans <i>Lorenzaccio</i>	608
Fig. 3. <i>Portrait d'Isadora Duncan</i> , Eugène Carrière	616
Fig. 4, 5. Isadora Duncan, croquis d'Antoine Bourdelle	618
Fig. 6. Douche de bière, Angélica Liddell dans <i>L'Année de Richard</i>	628
Fig. 7. Colette dans <i>Rêve d'Égypte</i>	674
Fig. 8. <i>Portrait de Sarah Bernhardt</i> , Georges Clairin	677
Fig. 9. Yvette Guilbert photographiée par Paul Berger/S.I.P	689
Fig. 10, 11, 12. Sarah Bernhardt en répétition pour <i>Théodora</i> , de Victorien Sardou	700
Fig. 13, 14, 15, 16. Angélica Liddell, autoportraits dans <i>Via Lucis</i>	729, 730
Fig. 17. Les trois scènes de Teddy Baer	745
Fig. 18. L'hélice de l'émancipation... ou la fleur	746

Textes des chansons citées d'Yvette Guilbert

- **Je suis pocharde**

(paroles d'Yvette Guilbert, musique Louis Byrec)

J viens d'la noce à ma sœur Annette,
Et comm' le champagne y pleuvait,
Je n'vous l'cach' pas, je suis pompette,
Car j'ai pincé mon p'tit plumet.
Je sens flageoler mes guibolles,
J'ai l'cœur guill'ret, l'air folichon,
J'suis prête à fair' des cabrioles
Quand j'ai bu du Moët-et-Chandon

Refrain

Je suis pochard'
J'dis des bêtises...
Je suis grise
Mais ça me r'garde.
Qu'est c'que vous voulez que j'vous dise ?
J'suis pocharde !

Entre la poire et le fromage,
Sans rien dir', le garçon d'honneur
Se met en d'voir, suivant l'usage,
D'enl'ver la jarr'tièr' de ma soeur,
Mais, s' trompant d'jamb', voila l'compère
Qui dégraf' la mienne à tâtons,
Naturell'ment, j'l'ai laissé faire
En buvant du Moët-et-Chandon

Je fais très-rar'ment des folies,
Mais quand j'en fais, ah ! nom de nom !

Je dépass' tout's les fantaisies :
J 'suis plus un' fill' j'suis un garçon
A moi l'plaisir, la rigolade,
J'm'en fais craquer l'corset d'aplomb,
Car y'a pas, moi, faut que j'cascade
Quand j'ai bu du Moët-et-Chandon

J'dis aux gens qui m'reproch'nt la chose
-Remisez donc vos airs de deuil,
Car c'est l'Champagn' qu'en est la cause
Si j'ai parfois Mariann' dans l'oeil,
Et puis j'trouv' que c'est toujours bête
De vouloir cacher son pompon,
C'est pas un crim' que d'êtr' pompette
Et d'aimer le Moët-et-Chandon

Avoir son grain dans la boussole,
Voyons, ça n'est pas un défaut ?
Moi, j'ris, je chant', je batifole,
Tout's les fois qu' j'ai mon coup d'sirop
Alors, quoi ? pour un' petit' mèche
Faudrait-y m'battre à coups d'chausson ?
J'aim' mieux qu'on m'batt' que d'battr' la dèche,
J'pourrais plus boir' d'Moët-et-Chandon

• **Verligodin**

(paroles et arrangement reconstituées par Yvette Guilbert)

D'où venez-vous, d'où venez-vous donc mon joli Verligodin
D'où venez-vous, d'où venez-vous donc mon ami doux, ben je viens de la foire
Vous venez de la foire? mais y'a pas de foire, mais si parbleu qu' je viens de la foire

Et que m'avez-vous donc rapporté mon joli Verligodin?
Que m'avez-vous donc rapporté mon ami doux?, Quatre balais

Quatre balais? mais je vois point de balais mais si parbleu quoé quatre balais

Eh ben! où c'est t-y que vous les avez mis mon joli Verligodin?

Eh ben! où c'est t-y que vous les avez mis mon ami doux? Dans un coin

Dans un coin? mais je vois pas de coin, mais si parbleu quoé dans un coin

Mais pourquoi donc vous fâchez-vous mon joli Verligodin?

Mais pourquoi donc vous fâchez-vous mon ami doux? Bah! je suis malade

Vous êtes malade? vous êtes point malade, mais si parbleu quoé je suis malade

Eh ben! alors, alors soignez-vous mon joli Verligodin

Eh ben! alors soignez-vous mon ami doux, ben j'ai point le sou

Vous avez point le sou!, vous êtes riche comme tout, mais non parbleu quoé j'ai point le sou

Sous votre matelas y'a plus de trois cents francs mon joli Verligodin

Sous votre matelas y'a plus de trois cents francs mon ami doux, mais comment que tu le sais?

Ah! comme ça je le sais, je vois ben que tu le sais mais parbleu comment que tu le sais

Dame vous nous laissez tous crever de faim mon joli Verligodin

Dame vous nous laissez tous crever de faim mon ami doux

Ah! mais c'est mon bien

Ah oui, c'est t-y pas aussi le mien?

Ah non parbleu quoé c'est mon bien

Ah! quand vous mourrez je sais ben ce qu'arrivera mon joli Verligodin

Quand vous mourrez je sais ben ce qu'arrivera mon ami doux

Ben quoé on m'enterrera

Ah oui! et le curé c'est qui qui paiera?

Ah! alors là je m'en fous hé! on m'enterrera

Vous savez ce qui diront vos enfants mon joli Verligodin

Vous savez ce qui diront vos enfants mon ami doux
Y diront « Tiens le vieux est mort y gueulera pus »
Eh ben ils ont torts, je gueulerai encore

• **Les Pierreuses**

(Jules Jouy, Eugène Poncin)

Y a des filles qu'on a dit heureuses
Et qu'occupent de belles positions
Moi j'suis tout simplement pierreuse
L'soir dans des fortifications
Afin d'boulotter l'existence
Quand vient la nuit j'travail dans l'noir
Pendant qu'mon homme reste à distance
A m'surveiller sur le trottoir
Quand j'vois un passant qui s'promène
Afin d'lui causer sans témoin
Dans un des fossés je l'amène
Et puis j'appelle Alphonse de loin
Hiiiiii

Il ne se l'fait pas dire deux fois
Et s'précipite sur le bourgeois
Tire li pi ti ton et donc et donc
En plein sur le piton
Il lui colle un gnon
Et lui pique son pognon
Ça s'fait si vite!

Quand j'peux faire un p'tit brin d'toilette
Pour chercher des clients meilleurs
Je m'risque jusqu'à La Villette
Pas loin des boulevards extérieurs
Afin de n'pas être embêtée

Jusqu'à trois heures du matin
J'travaille dans une rue écartée
Pas loin du canal Saint-Martin
Aussitôt qu'la lune est à son cierge
J'accoste l'passant dans un coin
P'tit à p'tit j'l'attire sur la berge
Et puis j'appelle Alphonse de loin
Hiiiiii

Il ne se l'fait pas dire deux fois
Et s'précipite sur l'bourgeois
Tire li pi ti ton et donc et donc
On lui chipe son pognon
Un coup sur l'trognon
On l'balance dans l'bouillon
Ça s'fait très vite

Quoique je n'suis pas d'humeur coquette
Si j'porte le deuil, c'est qu'récemment
La Veuve place de la Roquette
M'a soufflé mon dernier amant
Oui, c'est l'autre jour à l'aurore
Qu'on m'a rogné mon gigolo
Il semble que je l'vois encore
Ah! Cette fois c'est pas rigolo
J'l'aperçois là-bas sous la porte
Le curé lui parle sans témoin
Que s'passe-t-il? Il faut qu'on l'porte
Un camarade l'appelle de loin
Hiiiiii

Il n'a pas l'temps de l'dire deux fois
On l'met sous la chose en bois

Tire li pi ti ton et donc et donc
En plein sur le cordon
La tête et le tronc
Tombent dans l'panier d'son
Ça s'fait vite!

• **Partie carrée**

(Yvette Guilbert, M. de Lithus)

Il y'avait un nommé Boudin
Il y'avait un nommé Bouton
L'un pourvu d'un' madam' Bouton
Et l'autre d'un' madam' Boudin
Au sacré cœur madam' Bouton
Avait connue madam' Boudin
A Condorcet monsieur Boudin
Avait connu monsieur Bouton.
Tous les dimanches les Boudin
Offraient le théâtre aux Bouton,
Mais en revanche les Bouton
Payaient à souper aux Boudin.
On ne voyait pas les Bouton
Sans voir aussitôt les Boudin.
Quand on invitait les Boudin
Fallait inviter les Bouton !
Le Bottier de monsieur Boudin
Bottait aussi Monsieur Bouton,
L'couturier de madam ' Bouton
Couturait d'mêm' madam' Boudin.
Comm' position monsieur Bouton
Vendait des chap'lets de Boudin,
Comm' position monsieur Boudin
Vendait des rangées de Bouton.
Naturell'ment monsieur Boudin

Faisait d'l'œil à madam' Bouton,
Naturell'ment monsieur Bouton
Faisait d'l'œil à madame Boudin.
De sorte qu'madam' Bouton
Faisait avec monsieur Boudin
Juste ce que madam' Boudin
Faisait avec monsieur Bouton
Un beau matin monsieur Boudin
Dit : J'vais êtr' pèr', mon vieux Bouton;
- C'est épatant, répond Bouton,
j'vain l'être aussi, mon vieux Boudin !
C'est ainsi que madam' Bouton
Mit au monde un petit Boudin,
C'est ainsi que madam' Boudin
Mit au monde un petit Bouton.

- **Les Vierges**

(paroles de Dalleroy, musique d'Yvette Guilbert)

L'âme candide et le front pur
Elles vont, les yeux vers l'azur
Les vierges
Ce sont des abricots pas mûrs
Elles ont peu d' charmes, mais ils sont durs
(*Parlé*) Pour sûr !

Les vierges

Ainsi que l'herbe dans le champ
Ça pousse inculte et rapidement
Les vierges
Elles sont maussades, généralement
Elles ont même quelque chose de cassant
(*Parlé*) Maman !

Les vierges

Elles vont ainsi, l'esprit distrait
De l'amour ignorant l' secret
Les vierges
À quoi rêvent-elles ? Nul ne le sait
De fruits, de légumes, de navets ?
(*Parlé*) Qui sait ?
Les vierges

Pâles comme des cierges en leur aspect
On les regarde avec respect
Les vierges
« Ça porte bonheur », disent les pince-bec
Oui, c'est peut-être pour jouer avec ?
(*Parlé*) « Cinq sec »
Les vierges

Admirable loi d'exception
Bel exemple pour une nation
Les vierges
Car pour changer d' situation
On révisé la Constitution
(*Parlé*) Aïe donc !
Des vierges

Vous, messieurs, qui religieusement
Respectez l'état charmant
Des vierges
Sachez qu'il en est cependant
Qui restent jusqu'à cinquante ans
(*Parlé*) Méchants !
Des vierges

• **Le Fiacre**

(Paroles Léon Xanrof, musique Yvette Guilbert)

Un fiacre allait, trotinant,
Cahin, caha,
Hu, dia, hop là!
Un fiacre allait, trotinant,
Jaune, avec un cocher blanc.

Derrière les stores baissés,
Cahin, caha,
Hu, dia, hop là!
Derrière les stores baissés
On entendait des baisers.

Puis une voix disant: « Léon!
Cahin, caha,
Hu, dia, hop là!
Puis une voix disant: Léon!
Pour... causer, ôte ton lorgnon! »

Un vieux monsieur qui passait,
Cahin, caha,
Hu, dia, hop là!
Un vieux monsieur qui passait,
S'écrit: « Mais on dirait que c'est

Ma femme dont j'entend la voix !
Cahin, caha,
Hu, dia, hop là!
Ma femme dont j'entend la voix ! »
Il se lance sur l'pavé en bois.

Mais y glisse sur le sol mouillé,

Cahin, caha,
Hu, dia, hop là!
Mais y glisse sur le sol mouillé,
Crac! il est écrabouillé.

Du fiacre une dame sort et dit:
Cahin, caha,
Hu, dia, hop là!
Du fiacre une dame sort et dit:
« Chouette, Léon! C'est mon mari!

Y a plus besoin de nous cacher,
Cahin, caha,
Hu, dia, hop là!
Y a plus besoin de nous cacher.
Donne donc cent sous au cocher! »

• **Ah que l'amour cause de peine !**
(chanson populaire, arrangement Gounod)

L'autr'jour me prit envie
D'aller voir mon Ysabieau (bis),
Je pris ma belle chemise
Et mon grand joli chapeau

Refrain
Ah ! que l'amour cause de peine,
Ah ! que l'amour cause de maux !

Je pris ma belle chemise
Et mon grand joli chapieau (bis),
- Belle, belle ouvre ta porte
Je suis un gars comme il faut !

- Belle, belle ouvre ta porte
Je suis un gars comme il faut (bis),
Mais la place était mouillée,
Je glissis et j'fis un saut !

Mais la place était mouillée
Je glissis et j'fis un saut (bis),
Quand j'fus rel'vé, à grand peine
J'embrassis mon Ysabieau.

Quand j'fus relevé à grand peine
J'embrassis mon Ysabieau (bis).
Mais sa mère était derrière
Qui me dit : « Vilain lourdaud ! »

Mais sa mère était derrière
Qui me dit : « Vilain lourdaud ! » (bis)
« Croué-tu que ma fille est faite
Pour te torcher le museau ? »

« Croué-tu que ma fille est faite
Pour te torcher le museau ? » (bis)
Ma foué, je m'sentis si bête
Que j'partis comme un nigaud...

- **La danse macabre des foetus**
(Mac-Nab)

On en voit de petits de grands,
De semblables, de différents,
Au fond des boccas transparents.

Les uns ont des figures douces ;

Vénus au monde sans secousses,
Sur leur ventre ils joignent les pouces.

D'autres lèvent les yeux en l'air,
Avec un regard assez fier
Pour des gens qui n'y voient pas clair !

D'autres enfin, fendus en tierce,
Semblent craindre qu'on ne renverse
L'océan d'alcool qui les berce.

Mais que leur bouche ait un rictus,
Que leurs bras soient droits ou tordus,
Comme ils sont mignons, ces fœtus,

Quand leur frême corps se balance,
Dans une douce somnolence,
Avec un petit air régence !

On remarque aussi que leurs nez,
À l'intempérance adonnés,
Sont quelquefois enluminés :

Privés d'amour, privés de gloire,
Les fœtus sont comme Grégoire,
Et passent tout leur temps à boire.

Quand on porte un toast amical,
Chacun frappe sur son bocal,
Et ça fait un bruit musical !

En contemplant leur face inerte,
Un jour j'ai fait la découverte

Qu'ils avaient la bouche entr'ouverte :

Fœtus de gueux, fœtus de roi,
Tous sont soumis à cette loi,
Et baillent sans savoir pourquoi !....

Gentils fœtus, ah ! que vous êtes
Hereux d'avoir rangé vos têtes
Loin de nos humaines tempêtes !

Heureux sans vice ni vertu,
D'indifférence revêtu,
Votre cœur n'a jamais battu.

Et vous seuls, vous savez, peut-être,
Si c'est le suprême bien-être
Que d'être mort avant de naître !

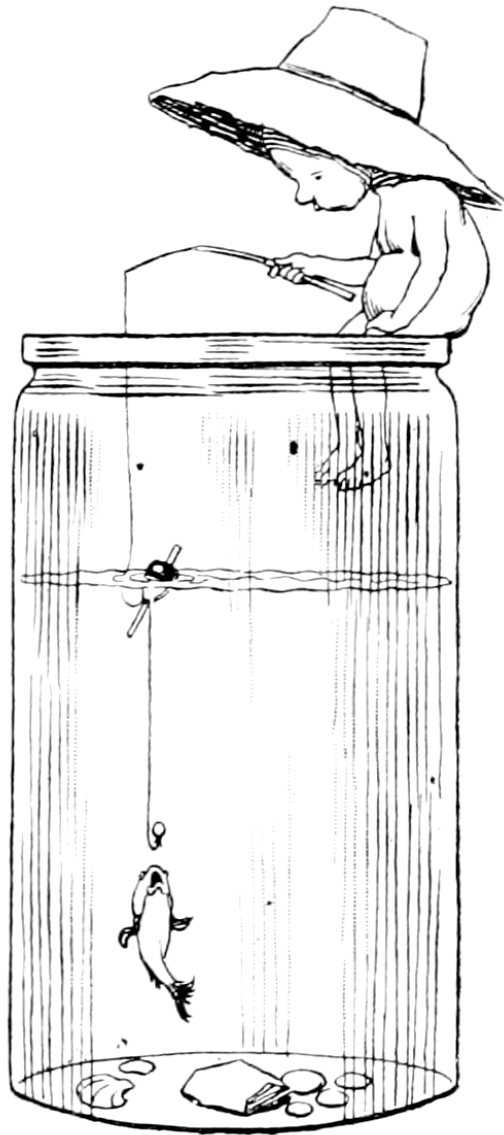
Fœtus au fond de vos boccas,
Dans les cabinets médicaux,
Nagez toujours entre deux eaux,

Démontrant que tout corps solide
Plongé dans l'élément humide
Déplace sont poids de liquide !

C'est ainsi que, tranquillement,
Sans changer de gouvernement,
Vous attendrez le Jugement !...

Et s'il faut, comme je suppose,
Une morale à cette glose,
Je vais ajouter une chose :

C'est qu'en dépit des prospectus
De tous nos savants, les fœtus
Ne sont pas des gens mais f...



Dessin d'Henry Gerbault — <https://archive.org/details/nouvelleschanson00kohr>, Domaine public, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=65219063>.

INDEX

- Abirached Robert, 475
- Abram David, 373, 378, 389, 490, 574, 588, 715, 734
- Adolphe Aderer, 113
- Adorno Theodor, 215
- Alfred Adler, 222, 319, 320
- Adler Laure, 76, 159, 160, 161, 488, 650, 729, 730, 831
- Ainslie Douglas, 728
- Alcman, 24, 271, 272
- Alezra Maurice, 112, 113, 147, 702
- Antoine André, 9, 11, 36, 41, 105, 106, 107, 109, 122, 136, 138, 139, 147, 191, 195, 203, 233, 236, 260, 284, 285, 310, 313, 466, 472, 473, 510, 512, 598, 608, 633
- Anzieu Didier, 523, 524
- Appia Adolphe, 36, 531, 615
- d'Aquin Thomas, 339
- Arasse Daniel, 637, 638
- Archambault Hortense, 33, 102
- Aristote, 77, 169, 181, 196, 258, 259, 264, 297, 339, 415, 429, 462, 603, 607, 615, 616, 645, 726
- Artaud Antonin, 31, 72, 137, 138, 139, 144, 147, 159, 161, 162, 168, 407, 517, 673, 722
- Armand d'Artois, 197, 198, 278
- Artus Louis, 688
- Astruc Gabriel, 648
- Athanasidou Genica, 139
- d'Aubignac Abbé, 258
- Auclert Hubertine, 605, 653, 656
- Avril Jane, 421, 422
- Bacqué Marie-Hélène, 33, 45, 709
- Balachova Tania, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148
- Balmory Marie, 295, 296, 384
- Banu Georges, 25, 691, 694, 695
- Bara Olivier, 13, 154, 200, 245, 713
- Barba Eugenio, 12, 127, 464, 520
- Bard Christine, 14, 22, 25, 29, 280, 604, 605, 654, 657
- Bartet Julia, 303
- Barthes Roland, 13, 161, 194, 195, 216, 217, 454, 541, 570, 632, 696, 724, 736
- Bastia Jean, 684, 685
- Bastin-Hammou Malika, 645
- Bayard Pierre, 700, 701
- Baty Gaston, 140, 552, 553
- Baudrier Vincent, 102
- Beunier André, 728
- Beauvallet Léon, 131, 132
- de Beauvoir Simone, 19, 20, 21, 42, 43, 49, 51, 52, 59, 69, 70, 71, 77, 81, 99, 142, 143, 179, 180, 203, 209, 212, 214, 323, 623
- Becq de Fouquières Louis, 195, 196, 199, 201, 203, 479
- Beerbohm Max, 355

- Beethoven Ludwig van, 191, 530, 614, 727
Belgodere Jeannine, 536, 537, 538
Belle Impéria, 307
Bene Carmelo, 482, 483, 484
Berger John, 248, 467
Bergson Henri, 216, 338, 407, 436, 438, 464, 490, 491, 496, 502, 526, 555, 572, 573, 595, 690
Benjamin Walter, 41, 204, 659
Bernard Michel, 465, 467, 513, 514, 515, 516
Bernard-Derosne Jean, 550
Bernhardt Maurice, 119
Bernhardt Sarah, 13, 25, 26, 36, 38, 39, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 108, 109, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 148, 153, 180, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 209, 218, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 245, 267, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 292, 293, 301, 303, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 385, 386, 387, 414, 415, 417, 448, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 472, 473, 474, 475, 476, 479, 511, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 618, 619, 620, 625, 626, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 647, 656, 657, 658, 668, 669, 670, 671, 672, 674, 686, 687, 691, 692, 693, 694, 695, 697, 698, 699, 703, 706, 707, 742
Brecht Bertolt, 618, 668
Biewener Carole, 33, 45, 709
Bizet René, 683, 684
Blum René, 597
Blocker Déborah, 258, 260
Boehringer Sandra, 36, 371
Boisbeau Hélène, 119
Boivineau Pauline, 280, 281
Bonney Yves, 474, 475, 477
Botticelli Sandro, 536, 576
Bourdelle Antoine, 38, 189, 191, 343, 608, 610, 611, 612
Bourdieu Pierre, 19, 68, 338, 339, 571
Bourgeois Louise, 418
Bourget Jean-Loup, 621
Brabant Charles, 218, 705
Brasseur Albert, 688
Bréal Michel, 270
Brécourt-Villars Claudine, 89, 90, 414, 561, 655, 656, 680, 683, 684, 685, 686, 687, 714
Brel Jacques, 630
Breuer Joseph, 424, 425
Brisson Adolphe, 415
Brohan Augustine, 131
Brohan Madeleine, 131, 548
Brook Peter, 215
Brooks Peter, 620, 621, 622, 623, 624
Bruant Aristide, 111, 205, 206, 323, 412, 413, 510
Bruit Zaidman Louise, 182
Brunschwig Chantal, 334

- Butler Judith, 18, 19, 33, 35, 69, 74, 75,
209, 215, 216, 217, 244, 269, 336, 343,
344, 735
- Cahun Claude, 32
- Calame Claude, 12, 22, 23, 24, 54, 181,
183, 270, 272, 290, 368, 370, 469, 663
- madame Patrick Campbell (Béatrice Stella
Tanner), 114
- Carrière Eugène, 38, 62, 185, 608, 609,
610, 615, 616, 629
- Casini Ropa Eugenia, 107, 108
- Cassin Barbara, 612, 613
- Caubère Philippe, 630, 633, 700, 701
- Cendrars Blaise, 564, 565
- Cerquiglini Bernard, 269, 631
- Chantrier Albert, 28
- Charcot Jean-Martin, 26, 382, 419, 420,
421, 422, 423, 424, 425, 428, 429, 444,
451, 452, 453, 454, 455, 565, 566
- Charle Christophe, 10, 86, 105, 106, 107,
- Châtelain Jean-Quentin, 629, 630, 633
- Châtelet Caroline, 650
- Chaudhuri Una, 411
- Cheliga Marya, 649
- Chéreau Patrice, 144, 215, 713
- Chollet Mona, 46, 411, 416
- Chopin Frédéric, 189, 191, 193, 530, 727
- Cioran Emil, 161
- Clairin Georges, 39, 670
- Clairon Hippolyte, 8
- Clará José, 608
- Claudé Paul, 312, 317, 613
- Clifford Barney Natalie, 78, 80, 511
- Citton Yves, 362, 404, 416, 498, 734
- Coccia Emanuele, 743
- Coleridge Samuel Taylor, 353, 355
- Colette, 3, 8, 9, 24, 27, 28, 36, 37, 38, 39,
54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 78, 79, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 98, 101,
116, 117, 145, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 180, 256, 257, 281, 302, 303, 304,
305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312,
313, 322, 323, 332, 414, 433, 449, 451,
453, 461, 511, 512, 513, 515, 516, 517,
518, 551, 579, 580, 581, 582, 584, 585,
586, 587, 588, 589, 590, 658, 659, 660,
661, 666, 667, 682, 703, 713, 716, 717,
718, 719, 720
- Colombier Marie, 26, 65
- Colonne (concerts), 190, 191
- Coluche, 69, 112
- Coolbright Ina, 727
- Copeau Jacques, 9, 15, 36, 40, 109, 136,
466
- Coppée François, 89, 275, 549
- Coquelin Constant, 131, 563, 686
- Corbin Alain, 275
- Corneille Pierre, 246, 258, 259, 260, 261
- Corvin Michel, 112
- Coutelet Nathalie, 649, 682, 683
- de Croisset Francis, 28, 80, 175, 512
- Curnonsky (Maurice Edmond Sailland),
176, 177
- Dalleroy, 332
- Daly Augustin, 193
- Damala Jacques, 119

- Danan Joseph, 161, 162
Dargennes Berthe, 649
Dawkins Richard, 393, 403, 723
Dearly Max, 688
Debay Vénulie-Élise, 65
Decauville Paul, 237, 553
Degas Edgar, 325
Déjazet Virginie, 119, 275, 276
Delaunay Sonia, 42, 525, 564, 565
Deleuze Gilles, 20, 31, 45, 47, 69, 71, 72, 76, 157, 204, 240, 291, 343, 410, 473, 482, 484, 488, 491, 492, 505, 517, 518, 519, 526, 529, 546, 560, 594, 595, 624, 633, 641, 690, 704, 714
Deligny Fernand, 491, 493, 494, 495, 497, 498, 499, 726
Delphy Christine, 21, 53, 67, 652
Delsarte François, 127, 128, 129, 130, 132, 168, 169, 287, 505, 519, 520, 524, 525, 527
Deraisme Maria, 655
Derrida Jacques, 61, 115, 160, 263, 570, 714
Déroulède Paul, 323
le Désossé Valentin, 91, 324
Despret Vinciane, 29, 43, 45, 61, 401, 528, 593, 594, 626, 641, 690, 696, 699, 705, 711, 715, 747, 748
Diderot Denis, 20, 176, 255, 653
Didi-Huberman Georges, 284, 285, 294, 296, 298, 304, 305, 306, 314, 382, 420, 421, 422, 423, 426, 429, 454, 455, 457, 596, 644, 703, 723, 724
Divoire Fernand, 29, 189, 287, 288, 299, 606
Doat Laetitia, 29, 189, 190, 287, 298, 465, 532, 533, 611, 614
Donnay Maurice, 207, 208, 686
Dorlin Elsa, 15, 43, 244, 528, 593, 642
Dort Bernard, 31, 138, 139, 161, 162
Dorval Marie, 713
Doucet Camille, 88
Dubar Monique, 17, 694
Dubuffet Jean, 145, 146
Duby Georges, 22, 42, 643
Duckett Victoria, 13, 25, 120, 235, 236, 237, 238, 553
Ducrey Guy, 11, 25, 27, 116, 201, 551, 552, 557, 586, 587, 588, 692, 694
Dullin Charles, 137, 139
Dumas fils Alexandre, 386, 549, 670, 674
Duncan Irma, 29, 525, 607
Duncan Isadora, 8, 28, 29, 37, 38, 39, 92, 95, 96, 97, 106, 108, 109, 114, 129, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 180, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 203, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 292, 297, 301, 313, 322, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 417, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 556, 576, 577, 578, 579, 596, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 627, 628, 629, 634, 637, 653, 654, 658, 659, 660, 661,

- 669, 674, 675, 676, 704, 706, 707, 708,
709, 718, 727, 729, 730, 731, 821
- Duncan Maria-Thérèse, 532
- Dupont Florence, 12, 169, 221, 264, 266,
429, 603, 616, 645
- Durand Marguerite, 131, 601, 654, 656
- Duras Marguerite, 30, 144, 146, 632, 732,
733
- Duse Eleonora, 109, 628, 687
- Dusigne Jean-François, 9, 138, 139
- Dutheil-Pessin Catherine, 149, 205, 206,
561, 562, 681
- Ehrenreich Barbara, 178, 626, 707
- Eliot George (Mary Ann Evans), 729
- English Deirdre, 178, 626, 707, 716
- Évain Aurore, 15, 17, 254, 255
- Fabre Émile, 597, 598, 599
- Falconetti Renée, 597
- Federici Sylvia, 21, 40, 411, 716
- Filippi Florence, 13, 25, 87, 137, 647, 653,
703, 706
- Fix Florence, 11, 15, 217, 716
- Fleouter Claude, 574
- Fokine Michaël, 536
- La Fontaine Jean, 89, 131, 132
- Foti Candida, 575
- Foucault Michel, 19, 31, 50, 51, 69, 74,
210, 216, 219, 227, 240, 252, 643, 713,
714, 715, 719
- Fraisse Geneviève, 9, 19, 22, 42, 51, 180,
181, 185, 195, 200, 215, 228, 343, 596,
626
- Fraixe Catherine, 615, 616
- Franck César, 287
- Franck Paul, 84, 512
- Frigau-Manning Céline, 668, 669
- Fréhel, 681
- Fréjaville Gustave, 682
- Freud Sigmund, 71, 72, 281, 324, 327, 328,
332, 333, 335, 420, 423, 424, 425, 426,
427, 428, 435, 439, 442, 452, 474, 480,
503, 562, 582, 583, 584, 619, 733
- Froidevaux-Mettrie Camille, 78
- Fuller Loïe, 95, 106, 108, 109, 188, 200,
551, 668
- Gage Matilda Joslyn, 415
- Gailhard Pedro, 188
- Garbo Greta, 695
- Gauthier-Villars Henri (dit Willy), 56, 57,
58, 59, 78, 79, 80, 81, 83, 92, 116, 174,
311, 332, 433, 454, 512, 717, 718
- Genet Jean, 144, 581, 583, 584, 585, 587
- Genoni Rosa, 660
- Georges-Michel Georges, 175, 190, 297
- Garcia Manon, 19, 31, 43, 49, 51, 56, 59,
60, 212, 214, 217
- Madame de Gardilanne (pseudonyme :
Jean de Hinx), 687
- Gayot Joëlle, 650
- Giacometti Alberto, 99, 100, 104
- Gibson James J, 401
- Gilligan Carroll, 33, 350, 404, 447
- Gluck Christoph Willibald, 190, 191, 530,
578
- Godard Hubert, 2, 150, 465, 522, 523, 524,
527, 533, 577, 578, 627, 630, 637

- Goldberg Roselee, 157, 159, 160
- Goethe Johann Wolfgang, 154, 353, 355
- Goetz Olivier, 25, 233, 234, 466, 582, 586, 692, 693, 694
- Goncourt frères, 64, 230, 452, 510, 638
- Gonzalès-Quijano Lola, 62, 64
- Gordon Craig Edward, 9, 28, 36, 38, 95, 168, 193, 194, 466, 517, 531, 606, 628, 710
- Gordon Rae Beth, 26, 110, 419, 452, 453, 454, 565, 566
- de Gouges Olympe, 8, 61
- Gounod Charles, 154
- de Gourmont Rémy, 256, 684
- Grandjouan Jules, 38, 191, 192, 608
- Granier Jeanne, 686, 687
- Gravier Jean-Michel, 568, 573, 574
- Gray Mary Dora, 92, 95, 96, 97, 727
- Gros de Gasquet Julia, 11, 127, 128, 133, 246, 274
- Gross Alexandre, 108
- Groult Benoîte, 631
- La Goulue (Louise Weber), 91
- Guattari Félix, 20, 31, 45, 69, 71, 72, 204, 240, 410, 491, 492, 504, 517, 518, 519, 560, 595, 624, 633, 704, 714
- Guibert Hervé, 70, 101, 493, 701, 713, 714
- Guilbert Yvette, 26, 27, 37, 38, 62, 63, 66, 86, 89, 90, 91, 110, 111, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 163, 164, 165, 166, 167, 180, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 277, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 341, 342, 411, 412, 417, 452, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 557, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 575, 634, 635, 655, 656, 658, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 711, 712, 714
- Guttinger Roger, 28, 84
- Haas Charles, 89
- Hache Émilie, 362, 363, 396, 399, 400, 401, 404, 410, 418, 706, 730
- Hamakers Bernadine, 88
- Hahn Reynaldo, 39, 386, 669, 671, 672, 673
- Haraway Donna, 18, 21, 33, 35, 43, 45, 362, 376, 380, 389, 393, 394, 399, 401, 403, 407, 462, 528, 545, 557, 593, 594, 595, 603, 618, 623, 626, 641, 642, 644, 660, 665
- Harvey Sara, 13, 25, 703, 706
- Héliot Armelle, 650
- Henson Karen, 187, 201
- Héraclite, 364
- Héritier Françoise, 18, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 214, 351, 411
- de Hinx Jean (madame de Gardilanne), 687
- Hodjjs Marika, 492
- Hogarth William, 382, 383, 384, 385
- Homère, 23, 35, 55, 263, 264, 469, 470, 613
- Houston Nancy, 719
- Hubert Marie-Claude, 219, 220
- Huesca Roland, 648, 660

- Hugo Victor, 87, 89, 92, 131, 223, 230, 326, 605, 713
- Hyspa Vincent, 206
- Ibels André, 66, 67
- Ibsen Henrich, 121, 237, 472, 512, 513, 628
- Iriarte Ana, 22, 23, 54, 55, 265, 266, 271
- Irigaray Luce, 20, 281, 302, 427, 428, 480, 492, 526, 721
- Jammes Francis, 175, 684
- Jaques-Dalcroze Émile, 531, 585
- Joannis Claudette, 25, 87, 88, 119
- Jousse Marcel, 464
- Jouvet Louis, 137, 139, 532
- Jouy Jules, 111, 206, 323
- Judic Anna, 150
- Kerf Christine, 116
- Khoury Camille, 276, 354
- Klein Jean-Claude, 334
- af Klint Hilma, 565
- Krakovitch Odile, 113, 114, 154
- Kristeva Julia, 703
- Laban Rudolf, 29, 129, 525
- Labé Louise, 291
- Lacan Jacques, 15, 20, 281, 420, 425, 428, 447
- Lacabra Dominique, 249
- Laforgue Jules, 507, 508, 509
- Lambert Léon, 28, 307
- Lamoureux (concert), 32, 190, 191
- Landrol Joseph, 149
- Laplanche Jean, 426, 428, 435
- Lasserre François, 23, 24
- Laugier Sandra, 14, 16, 350, 404
- Launay Isabelle, 29, 465, 519, 527, 534, 535, 537, 585
- Laurent Jeanne, 603
- Leblanc Georgette, 80
- Le Brun Annie, 691, 700, 702, 717
- Le Guin Ursula K., 44, 746
- Lehmann Hans-Thies, 34, 220, 222, 480, 481
- Lekain (Henri-Louis Caïn), 124, 126
- Lemaitre Jules, 582
- Lemaître Frédéric, 326
- Lempérière Anna, 25
- Lempérière Thérèse, 421, 449
- Léo André (Léodile Champseix), 178, 656
- Van Lerberghe Charles, 28, 449, 511, 512, 514, 515
- Letellier-Taillefer Éloïse, 646
- Leveratto Jean-Marc, 13, 233, 234, 274, 275
- Levi Primo, 317
- Levinson André, 8, 38, 299, 300, 301, 534
- Lévi-Strauss Claude, 262
- Liddell Angélica, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 74, 75, 76, 98, 102, 103, 115, 149, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 170, 180, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 313, 314, 316, 317, 319, 321, 322, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 461, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 501, 540, 541, 542, 544, 545, 547, 556,

- 618, 622, 623, 626, 721, 722, 723, 724,
831
- Liszt Franz, 188, 230
- Living Theater, 72
- Lloyd Marie, 130
- Lochert Véronique, 15, 223, 644, 646
- Lonsdale Michael, 138, 141
- Loroux Nicole, 22, 267, 272, 406, 665, 725
- Lorrain Jean, 39, 201, 551, 552, 561, 562
- Louÿs Pierre, 80, 170, 511, 533, 534, 580,
686
- Löwy Ilana, 651, 652, 653
- Lugné-Poe Antonin, 28, 84, 106, 119, 191,
512, 513
- Lytard Jean-François, 158, 159, 481
- MacKinnon Catharine, 56, 59
- Mac-Nab, 206, 208
- Maeterlinck Maurice, 80, 119, 472, 512
- Mallarmé Stéphane, 187, 188, 281
- Marcuse Herbert, 700
- Marguerite Paul, 667, 668
- Marquerie Carlos, 391
- Marquié Hélène, 18, 29, 373, 397, 398,
399, 465, 466, 520, 586
- Martin Roxane, 10, 11, 108, 200, 233, 235,
257
- Martinez Ariane, 581, 582, 584, 585, 588
- Martyl Nelly, 303
- Massot Claude, 701
- Maurice Clément, 234, 236, 354, 553
- Megglé Virginie, 2, 591
- Mendès Catulle, 120, 206
- Mervant-Roux Marie-Madeleine, 10, 31,
651, 697, 698, 699
- Métais-Chastanier Barbara, 217, 218
- Méténier Oscar, 413
- de Metternich princesse (Pauline), 325
- Meyerhold Vsevolod, 9, 590
- Milton John, 383, 384
- Mishima Yukio, 161
- Mistinguett (Jeanne-Florentine Bourgeois),
453
- Mitchell Juliet, 20, 71, 425, 427, 428, 429,
430, 431, 435, 440, 441, 442, 445, 446,
448, 461
- Moindrot Isabelle, 2, 10, 11, 44, 154, 155,
201, 274, 451, 549, 553, 692, 750
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 13, 30,
65, 87, 88, 130, 135, 154, 261, 274, 348,
419, 458, 532, 546, 548, 565, 639, 703
- Montandon Roger, 39, 98, 99, 100, 101,
104, 115, 141, 146, 147, 492, 493, 494,
495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 567,
572, 732
- de Montesquiou Robert, 39, 83, 109
- Montoya Gabriel, 206
- de Montpensier mademoiselle (Anne-
Marie-Louise), 646, 660
- Morand Paul, 229, 231, 232, 233
- Moreno Marguerite, 38, 413, 414, 415
- Morin Edgar, 13, 234
- de Morny duc, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93
- de Morny Mathilde (Missy), 92, 93, 94,
101, 332, 512
- Morrison Toni, 251

- Morton Timothy, 358, 361, 362, 374, 378, 379, 384, 388, 391, 392, 393, 396, 403, 413, 417, 461, 661
- Moukhine Tatiana, 144, 145
- Mounet Sully Jean, 62, 229, 231, 232, 459, 576
- Mucha, 352, 385, 387, 388
- Murgia Camille, 648
- de Musset Alfred, 26, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 277, 278, 353, 474, 475, 476, 478, 503, 552, 597, 598, 599, 613, 619, 620
- de Musset Paul, 197
- Nagy Gregory, 36, 663
- Nancy Jean-Luc, 199, 570, 571, 572
- Neveux Olivier, 10, 31, 618, 619
- Nevin Ethelbern, 114
- Nick Ut, 318, 442, 543, 548
- Nietzsche Friedrich, 161, 170, 172, 548, 577
- Nijinski Vaslav, 536, 586
- de Noailles Anna, 649
- Norgelet Francis, 116, 310
- Nouguès Jean, 28, 80, 512
- Karen Offen, 670
- Ozy Alice, 88
- Palmer Eva, 78, 80
- Parker Rozsika, 251
- Paris Gaston, 680
- Pascaud Fabienne, 650
- Pasquier Dominique, 650
- Pastoureau Michel, 462
- Patti Angelica, 124
- Paulus, 323, 563
- Pavard Bibia, 22, 357
- Pavlova Anna, 536
- Perrot Michelle, 22, 39, 42, 248, 504, 643
- Pellois Anne, 13, 87, 200, 245, 451, 672
- Perrin Émile, 458
- Philippe Gérard, 599, 600, 601
- Piaf Édith, 681
- Piana Romain, 550, 551
- Pichois Claude, 27, 28, 38, 79, 93, 449, 512, 659
- Piérat Marie-Thérèse, 597, 598, 599
- Pieron Julien, 43, 45, 376, 377, 396, 545, 547, 595, 641, 731
- Pigeaud Jackie, 55, 270, 271, 289, 365, 366, 368, 369, 380, 663
- Piroué Georges, 631, 632, 633
- Pitoëff Georges et Ludmilla, 144
- de Pizan Christine, 243, 244, 253, 255, 358, 118, 122
- Plana Muriel, 15, 34, 480, 481, 487
- Platon, 170, 272, 339, 360, 419, 645, 673
- Pline l'Ancien, 381, 385
- Polaire (Émilie Marie Bouchaud), 82, 149, 453, 454, 512, 717
- Pollock Griselda, 17, 249, 250, 251
- Pougin Arthur, 129, 130, 186, 274, 647
- Preciado Paul B., 18, 93, 94, 391
- Pronier Ernest, 25, 109, 120, 121, 122, 237
- Provost Léon, 131, 132, 134
- Puccini Giacomo, 238
- Puche Gumersindo, 102, 103, 104, 115, 484

- Puvis de Chavanne Pierre, 298
- Quillard Pierre, 510
- Rachel (Rachel Félix), 64, 88, 131, 133
- Rachilde (Marguerite Eymery), 80, 82, 687, 716
- Racine Jean, 258, 259, 261, 262, 419, 454, 458
- Raimu (Jules Muraire), 323
- Rancière Jacques, 19, 43, 61, 94, 252, 592, 595, 617, 626, 627, 634, 673, 678, 685, 703, 709, 727, 728, 729, 730, 731, 732
- Randi Elena, 127, 128, 129, 169, 505
- Rasimi Gisèle, 682
- Rasmi Jacopo, 416, 734
- Rauch Marie-Ange, 10, 66, 67, 105, 126, 149, 688
- Régnier François-Joseph, 131, 132, 133, 134, 235
- Régy Claude, 138, 144, 215, 629
- Reichenberg Suzanne, 273
- Réjane (Gabrielle-Charlotte Réju), 119, 121, 122, 131, 135, 150, 686, 694
- Renouardt Jane, 303
- Reutlinger frères et fils, 38, 302, 303, 304, 305, 667
- Richelieu cardinal de, 89, 190, 229, 251, 252, 258, 259, 260
- Richepin Jacques, 667
- Richepin Jean, 27, 120, 230, 323
- Rimbaud Arthur, 160
- Riot-Sarcey Michèle, 178, 209, 605, 653, 655, 656, 657
- Ripa Yannick, 617
- Rivière Jean-Loup, 2, 44, 289, 668, 750
- Robins Elizabeth, 353, 354, 356
- Rodin Auguste, 38, 171, 172, 191, 400, 401, 521, 586, 608
- Rostand Edmond, 238
- Roudinesco Élisabeth, 424, 474
- Rouget de Lisle Claude Joseph, 189
- Rouleau Raymond, 137, 139
- Ryckner Arnaud, 27, 28
- Saint-Denis Ruth, 106, 129, 280
- Saint-Saëns Camille, 191, 686
- Salino Brigitte, 650
- Samson Joseph, 131, 132, 133, 134, 230, 686
- Sand Georges, 311, 312
- Sanjuan Agathe, 231
- Saporta Karine, 281
- Sappho, 23, 36, 37, 54, 55, 61, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 203, 266, 270, 271, 272, 279, 289, 290, 291, 292, 322, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 379, 380, 381, 402, 468, 469, 471, 645, 662, 663
- Sarcey Francisque, 117, 120, 121, 415
- Sardou Victorien, 11, 121, 122, 135, 150, 153, 154, 195, 237, 238, 413, 414, 416, 550, 552, 686, 692, 693, 694
- Sarrazac Jean-Pierre, 31, 203, 211, 233, 285, 286, 473, 510
- Schechner Richard, 12, 157
- Schneider Hortense, 88
- Schubert Franz, 189, 530, 727

- Schwartz Élisabeth, 533, 534, 538, 539, 654
- Schwob Marcel, 229, 231, 232, 233, 414
- Scott Joan W., 9, 244, 617, 655
- Sébillotte Cuchet Violaine, 22, 23
- Sée Edmond, 279, 552, 597, 620, 685
- Segond-Weber Caroline-Eugénie, 62
- de Segonzac André, 191, 608
- Seignan Gérard, 176, 177
- Seyrig Delphine, 16, 30, 138, 668, 672
- Shakespeare William, 26, 34, 154, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 353, 357, 405, 414, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 482, 484, 488, 489, 503, 548, 554, 556, 639, 727, 750
- Shaw Bernard, 129, 694, 695
- Sigalevitch Anna, 650
- Simon Michel, 144, 307
- Sirach Marie-José, 650
- Sissa Giulia, 725
- Sorba Carlotta, 647
- Sorbier Marie, 650
- Sophocle, 170, 264, 266, 429
- Stanislavski Constantin, 9, 28, 136, 138, 139, 144, 147, 148, 283, 284, 285, 286, 466, 472, 479, 525, 628, 629
- Starhawk (Miriam Simos), 362, 363, 372, 373, 395, 399, 402, 404, 407, 410, 415, 433, 450, 573, 730, 746
- Stengers Isabelle, 45, 380, 490, 528, 593, 594, 747
- Stern Daniel, 672
- Stoullig Edmond, 515
- Strindberg August, 138, 139, 200, 472
- Stoullig Edmond, 90, 514, 686
- Strehler Giorgio, 215
- Sudermann Herman, 695
- Suquet Annie, 106, 108, 168, 169, 170, 287, 466, 474, 525, 526, 530, 531
- Tabet Paola, 50, 57, 65, 67, 68
- Taglioni Marie, 373, 536
- Talma François-Joseph, 126, 128, 133, 169, 231
- Tailhade Laurent, 325, 326
- Taranow Gerda, 232, 353, 355, 356, 553, 554
- Tchaïkovski Piotr Ilitch, 191, 230, 530
- Thébaud Françoise, 655
- Thérèse (Emma Valladon), 62, 63, 324, 325, 326, 504
- Thomas Ambroise, 230
- Tilburg Patricia, 116, 174, 175, 176, 310, 311
- Toulouse-Lautrec Henri de, 27, 38, 111, 166, 167, 421, 505, 561
- Tschopp Walter, 100
- Ubersfeld Anne, 473, 600, 619, 625
- Ugalde Delphine, 65
- d'Urfé Honoré, 259
- d'Uzès duchesse (Anne de Rochechouart de Mortemart), 649
- Valéry Paul, 515, 516, 517
- Vallès Jules, 325
- Van Drie Melissa, 697, 698
- Van Lerbergue Charles, 84

- Varier Zoé, 651
- Verdi Giuseppe, 187, 635, 668
- Verne Maurice, 582, 586, 589, 682
- Vernois Solange, 412, 413
- Viennot Éliane, 8, 18, 253, 254, 255, 256, 631, 653
- de Vigny Alfred, 713
- Vilar Jean, 600, 601, 602, 603, 604
- Villars Meg, 311
- Vinaver Michel, 543, 547
- Vitez Antoine, 106, 136, 138, 139, 147
- Vivien Renée, 80
- Voltaire (François-Marie Arouet), 110, 134, 230, 231, 275, 348, 458, 460
- Wagner Richard, 107, 190, 191, 530, 613, 614, 674, 675
- Wague Georges, 28, 84, 92, 116, 117, 174, 176, 307, 309, 313, 332, 516, 517, 518, 581, 585, 589
- Warburg Aby, 294, 306, 322
- Weber Jacques, 630
- Wilson Robert, 215
- Winckelmann Johann Joachim, 170
- Winnicott Donald, 96, 101, 481, 725, 726, 731, 732, 733, 734
- Wittig Monique, 21
- Xanrof Léon, 111, 149, 153, 334
- Yacco Sada, 109, 280
- Yates Frances, 637
- Yon Jean-Claude, 10, 13, 48, 62, 63, 86, 105, 113, 118, 119, 130, 176, 604, 619, 697
- Young Iris Marion, 465, 521, 522
- Zidler Charles, 63, 86, 89, 90, 91
- Zola Émile, 107, 411, 452, 473, 510
- Zouc, 3, 30, 32, 37, 39, 70, 71, 73, 98, 99, 100, 101, 111, 113, 115, 138, 141, 145, 146, 147, 148, 180, 204, 209, 210, 211, 215, 218, 227, 324, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 344, 346, 347, 350, 351, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 417, 435, 436, 438, 439, 461, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 566, 567, 568, 570, 572, 573, 574, 575, 629, 630, 631, 632, 633, 691, 699, 700, 701, 702, 705, 711, 713, 714, 731, 732, 733

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Note : les articles sans pagination indiquée sont des ressources électroniques.

1. Arts de la scène

Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Allard Odette, *Avec les promoteurs de la danse libre : Delsarte, Duncan, Malkovsky*, Courtomer, ABM, coll. « Grandes figures du cinéma, théâtre et danse », 2009.

Andrade Adolfo, *Pour une danse enfin libérée*, Paris, R. Laffont, 1988.

Antoine André, *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, édition de Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Arles, Actes Sud-Papiers, Paris, Centre national du théâtre, coll. « Parcours de théâtre » 1999.

Apter Emily, « Acting out Orientalism : Sapphic theatricality in Turn-of-the-Century Paris », *L'Esprit Créateur*, n°2, vol. 34, 1994, p. 102-116. URL : www.jstor.org/stable/26287500.

Aristote, *Poétique*, traduction et notes de Dupont-Roc et Lallot, Paris, Seuil, 2011.

Aroust Georges, *La danse contemporaine*, Paris, Fernand Nathan, 1955.

Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1944.

Artaud Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

Aslan Odette, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1996.

Aslan Odette, *L'acteur au XX^e siècle : éthique et technique*, Vic-la-Gardiole, l'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2005.

Baillet Florence, Losco-Lena Mireille, Ryckner Arnaud (dir.), « L'œil et le théâtre, La question du regard au tournant des XIX^e et XX^e siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles – approches croisées », *Études théâtrales*, n°65, 2016.

Banes Sally, *Dancing women: female bodies on stage*, London, New-York, Routledge, 1998.

Bara Olivier, « La folie du vaudeville face à la raison de la censure sous la monarchie de Juillet », dans Cristina Marinho, Francisco Topa, Nuno Pinto Ribeiro (dir.) *Teatro do Mundo*.

Teatro e Censura, Université de Porto, 2013. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00910198/document>.

Bara Olivier, Losco-Lena Mireille et Pellois Anne (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, préface de Jean-Claude Yon, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015.

Barba Eugenio, Savarese Nicola, *L'énergie qui danse, l'art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Lecture (France), Bouffonneries-Contrastes, Holstebro (Danemark), International School of Theatre Anthropology, 1995.

Bardet Marie, Clavel Joanne, Ginot Isabelle, *Écosomatiques : penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième époque, 2019.

Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002.

Bayle Ariane, Fix Florence (dir.), *Rire et émancipation féminine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Identités, genres, sexualités », 2013.

Benhamou Anne-Françoise (dir.), « Pouvoirs de l'émotion », *OutreScène*, n°11, 2008.

Benhamou Anne-Françoise (dir.), « Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui », *Outrescène* n°12, 2011.

Benhamou Anne-Françoise (dir.), « Le rôle de l'acteur ; L'acteur et son rôle », *OutreScène*, n°3-4, 2012.

Bernard Michel, *L'expressivité du corps : recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Chiron, 1976.

Bernard Michel, *Le corps* [1976], Paris, Seuil, coll. « Points », 1995.

Bernard Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001.

Bernard Michel, *Généalogie du jugement artistique suivi de Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*, Paris, Beauchesne, 2011.

Bident Christophe, *Le geste théâtral de Roland Barthes*, Paris, Hermann, 2012.

Bident Christophe, « Danse, performance, violence, non-sens... le vrai-faux débat du festival d'Avignon », *La Pensée de Midi*, n°17, 2006, p. 150-152.

Biet Christian, « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regard au théâtre (XVII^e-XXI^e siècle) », *Littératures classiques*, n°82, 2013. DOI : 10.3917/licla.082.0079.

Biet Christian, Triaux Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

Bloquer Déborah, *Instituer un art. Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.

Borowice Yves (dir.), *Les femmes de la chanson : deux cents portraits de 1850 à nos jours*, Paris, Textuel, 2010.

Boudier Marion, Carré Alice, Diaz Sylvain, Chastanier-Métais Barbara (dir.), *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Bourget Jean-Loup, Zamour Françoise (dir.), *Jouer l'actrice. De Katharine Hepburn à Juliette Binoche*, Paris, rue d'Ulm, coll. « Actes de la recherche à l'ENS », 2017.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les Presses du réel, 1998.

Brack Clairette, Wuyts Irina, *International congress on dance and research, Dance and research: an interdisciplinary approach*, Louvain, Peeters Press, 1991.

Brecht Bertolt, *Petit organon pour le théâtre [1948]*, Paris, L'Arche, 1970.

Brey Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Paris, L'Olivier, 2020.

Brook Peter, *Le diable, c'est l'ennui : propos sur le théâtre*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1991.

Brooks Peter, *L'imagination mélodramatique, Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès [1976]*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Bruit-Zaidman Louise, « Temps rituel et temps féminin dans la cité athénienne au miroir du théâtre », dans C. Darbo-Peschanski (éd.), *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris, CNRS, 2000, p. 155-168.

Brun Catherine, Guérin Jean-Yves, Mervant-Roux Marie-Madeleine (dir.), *Genèse des études théâtrales en France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

Campos Rémy, Poidevin Aurélien, *La scène lyrique autour de 1900*, Paris, l'Œil d'or, 2011.

Caradec François, Weill Alain, *Le Café-concert 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007.

Cavell Stanley, *Le déni de savoir : dans six pièces de Shakespeare*, Paris, Seuil, 1993.

Chalaye Sylvie, *Race et théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2020.

Chaouche Sabine (dir.), *Masculinité et théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Chaouche Sabine, *L'art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2013.

Chaouche Sabine, *La philosophie de l'acteur : la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français, 1738-1801*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2007.

Chaouche Sabine, Martin Roxane, *Le développement du « grand spectacle » en France : politiques, gestion, innovations, 1715-1864*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Chaouche Sabine, Sadoun-Edouard Clara (dir.), « Consuming Female Performers (1850s-1950s) », *European Drama and Performance Studies*, n° 5, 2015.

Charle Christophe, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 2008.

Condemi Concetta, *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement, 1849- 1914*, Paris, Quai Voltaire Histoire, 1992.

Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde [1991]*, Paris, Bordas, 2008.

Coste Martine Agathe, *La folie sur scène : Paris 1900/1968*, Paris, Publibook, 2004.

Coutelet Nathalie, *Démocratisation du spectacle et idéal républicain*, coll. « Univers théâtral », Paris, L'Harmattan, 2012.

Coutelet Nathalie, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2015.

Coutelet Nathalie, Moindrot Isabelle (dir.), *L'Altérité en spectacle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015.

Da Costa Bernard, *Histoire du café-théâtre*, Paris, Buchet Chastel, 1978.

Danan Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.

Deniot Joëlle, Dutheil-Pessin Catherine, Vrait François-Xavier (dir.), *Dire la voix : approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan, Montréal (Québec), coll. « Univers Musical », 2000.

Denizot Marion (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire. Série Théâtre », 2010.

Dort Bernard, *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 2009.

Dort Bernard, *Théâtres : essais*, Paris, Seuil, 1986.

Ducrey Guy, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2010.

Dupont Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

Dupont Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2001.

Dutheil-Pessin Catherine, *La chanson réaliste, sociologie d'un genre : le visage et la voix*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Erismann Guy, *Histoire de la chanson*, Paris, coll. « Connaissances », Hermès, 1967.

Évain Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2001.

Faure Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001.

Féral Josette (dir.), « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public*, n° 190, 2008.

Féral Josette (dir.), *Pratiques performatives, Body Remix*, Rennes, Presses Universitaires du Québec, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012.

Filippi Florence, « La danseuse et le comédien : regards croisés sur l'apprentissage de la scène », *Études théâtrales*, n° 49, 2010, p. 147-153. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-147.htm>.

Filippi Florence, Harvey Sara, Marchand Sophie (dir.) *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, coll. « U », 2017.

Fix Florence, Toudoire Surlapierre Frédérique (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011.

Folco Alice, Vialleton Jean-Yves (dir.), *Le document iconographique dans son contexte : le hors-champ des images du spectacle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Franko Mark, *Dancing Modernism /performing politics*, Indianapolis, Indiana University press, Bloomington, 1995.

Frigau-Manning Céline, « Opera and Hypnosis : Victor Maurel's Experiments With Verdi's Otello », in David Trippett et Benjamin Walton (dir.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 84-105.

Gale Maggie B., Stokes John, *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Garcin-Marrou Flore, « Théâtrologie des plantes ou le *plant turn* du théâtre contemporain », *thâetre*, Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/01/theatrologie-des-plantes/>.

Gendrel Bernard, Moran Patrick, « Humour, Comique, Ironie », *Atelier*, http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C_comique%2C_ironie.

Glas Marjorie, « Le populaire et le singulier. La singularité de l'acte créateur face au rôle social du théâtre (1945-1980) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°34, 2018. DOI : 10.4000/traces.7328.

Glou Marie, Launay Isabelle (dir.), *Histoire de gestes*, Arles, Actes Sud théâtre, Hors collection, 2012.

Godard Hubert, « Le geste et sa perception » (postface), dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle* [1995], Paris, Larousse, 2008, p. 236-241.

Godard Hubert, « Fond/Figure. Entretien avec Hubert Godard », dans Mathieu Bouvier, *Pour un atlas des figures*, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018. URL : www.pourunatlasdesfigures.net.

Goetschel Pascale, *Renouveau et décentralisation du théâtre : 1945-1981*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

Goetschel Pascale, Yon Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de la France aux XIX^e et XX^e siècles », 2008.

Goetschel Pascale, Yon Jean-Claude (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Sociétés et représentations », 2014.

Goetz Benoît, « “ Dites moi si je suis belle ” ou l'impératif esthétique (un fragment d'esthétique freudienne) », *Le Portique*, n°2, 1998. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/339>.

Goetz Olivier, *Le Geste Belle Époque*, Strasbourg, ELiPHi, collection « Arts et Spectacle », 2018.

Goetz Olivier, « Le geste spectaculaire de Victorien Sardou », in Guy Ducrey (textes réunis par), *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2007, p. 325-355.

Goldberg Roselee, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.

Goldberg Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2001.

Gordon Rae Beth, *Why the French love Jerry Lewis : from cabaret to early cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

Gordon Rae Beth, *Dances with Darwin, 1875-1910 : Vernacular Modernity in France*, Ashgate, Farnham, 2009.

Gordon Rae Beth, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2013.

Gordon Rae Beth, *Ornament, fantasy, and desire in nineteenth-century French literature*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

Gordon Rae Beth, « Les rythmes contagieux d'une danse noire : le cake-walk », *Intermédialités*, n°16, 2010. DOI : 10.7202/1001956ar.

Gordon Rae Beth, « Le Caf'conc' et l'hystérie », *Romantisme*, n°64, 1989, p. 53-67. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1989.5586>.

Grégoire Mathieu, *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de lutte (de 1919 à nos jours)*, Paris, La Dispute, coll. « Travail et salariat », 2013.

Gros de Gasquet Julia, *En disant l'alexandrin*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Gros de Gasquet Julia, « Pour une histoire du jeu en France, XVII^e- XXI^e siècles. Perspectives et propositions », *Revue d'histoire du théâtre*, n°281, 2019, p. 155-190.

Guibert Noëlle et Garcia Joëlle (dir.), *Acteurs en scène : Regards de photographes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008.

Guillot Catherine, « Richelieu et le théâtre », *Transversalités*, n°117, 2011, p. 85-102. DOI : <https://doi.org/10.3917/trans.117.0085>.

Hemmings Frederic William John, *The Theater Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Henson Karen (dir.), *Opera acts: singers and performance in the late nineteenth century*, New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in opera », 2014.

Henson Karen (dir.), *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Hardcover, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

Herbert Michel, *La Chanson à Montmartre*, Paris, La Table ronde, 1967.

Hoog Anne-Hélène, *Rachel, une vie pour le théâtre, 1821-1858*, Paris, Publication du Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2004.

Huesca Roland, *Triumphes et scandales : la Belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, coll. « Savoir. Cultures », 2001.

Huesca Roland, *Danse, art et modernité : au mépris des usages*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

Ivernel Philippe, Marx Longuet Anne (textes réunis par), « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Filiation historiques et positions actuelles », « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Paroles de créateurs et regards d'observateurs » *Études Théâtrales*, n°47-48 (2 vol.), Louvain-La-Neuve, 2010.

De Jomaron Jacqueline (dir.), *Le théâtre en France*, 2 tomes, Paris, Armand Collin, 1989.

Krakovitch Odile, *La censure théâtrale, 1835-1849 : édition des procès-verbaux*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature et censure », 2016.

Krakovitch Odile, « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle? », in Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty (dir.), « Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges », *Médias19*, 2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2948>.

Larrue Jean-Marc, Mervant-Roux Marie-Madeleine, *Le son du théâtre XIX^e-XXI^e siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS éditions, 2016.

Larrue Jean-Marc, Pisano Giusy (dir.), *Le triomphe de la scène intermédiaire. Théâtre et médias à l'ère électrique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2017.

Lassalle Jacques, Rivière Jean-Loup, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017.

Launay Isabelle, « La danse entre geste et mouvement », in Jean-Yves Pidoux, *La danse, art du XX^e siècle ?*, Lausanne, Payot, 1990.

Launay Isabelle, « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse », *Études théâtrales*, n°47-48, 2010, p. 182-186. DOI : 10.3917/etth.047.0182.

Launay Isabelle, Pagès Sylviane, *Mémoire et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique* [1999], traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

Leroy Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Lista Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque* [1994], Paris, Hermann Danse, 2006.

Loroux Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.

Loroux Nicole, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1999.

Mancel Yannick, « Le désir du spectateur : horizon d'attente, déception et compensation », *Alternatives théâtrales*, n°104, avril 2010.

Marquié Hélène, « À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants », in Daniel Sibona (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 121-138.

Marra Kim, *Strange Duets: Impresarios and Actresses in the American Theatre, 1865-1914*, The University of Iowa Press Studies in Theatre History and Culture Series, 2006.

Martin Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Martin Roxane, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVIIIe-XIXe siècle) », *Sociétés & Représentations*, n° 31, 2011, p. 17-33. DOI : 10.3917/sr.031.0017.

Martin-Fugier Anne, *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001.

Martinez Ariane, *La pantomime, théâtre en mineur : 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

Mascarau Ève, « L'entrée en scène chez Louis Jouvet », *Agôn*, n° 5, 2012. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2391>.

Merle Pierre, *Le Café-Théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1985.

Mervant-Roux Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

Mervant-Roux Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, Budapest, Kinshasa [etc.], L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2006.

Mervant-Roux Marie-Madeleine, Pisano Giusy (dir.), *Art et bruit : théâtre, magie, cinéma, musique, radio, opéra, performance, ciné-danse*, Paris, Ligeia, 2015.

Mézil Eric (dir.), *Figures de l'acteur : le paradoxe du comédien, Collection Lambert en Avignon*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2006.

Moindrot Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, textes réunis par Olivier Goetz, Isabelle Moindrot et Sylvie Humbert-Mougin, Paris, CNRS éditions, coll. « Arts du spectacle », 2006.

Moindrot Isabelle (dir.), *Sardou, le théâtre et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2010.

Moindrot Isabelle, Shin Sangkyu (dir.), *Transhumanités. Fictions, formes et usages de l'humain dans les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Local & Global », 2013.

Nancy Jean-Luc, « Entretien avec JL Nancy par Véronique Fabbri », *Rue Descartes*, n°44, 2004, p. 62-79. DOI : 10.3917/rdes.044.0062.

Neveux Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

Neveux Olivier, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013.

Neveux Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

Neveux Olivier (coord.), *Théâtre/Public, Présences du pouvoir*, n°224, avril 2017.

Pasquier Dominique, « Sociabilités et sortie au théâtre », *Culture études*, n°1, 2013, p. 1-12.
DOI : <https://doi.org/10.3917/cule.131.0001>.

Pavis Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007.

Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

Pavis Patrice, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2011.

Pellois Anne, « Donner à voir le fond de l'âme : les fonctions de l'œil dans la pratique du jeu de l'acteur à la fin du XIX^e siècle », *Études Théâtrales, L'œil et le théâtre*, n° 65, 2016, p. 159-174.

Philippe-Méden Pierre (dir.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Paris, L'Entretemps, coll. « Les anthropophages », 2015.

Plana Muriel, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012.

Pluta Isabella (dir.), *Metteur en scène aujourd'hui, Identité artistique en question ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2017.

Poulain Alexandra (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Pouillaud Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

Pradier Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, V^e siècle avant J.-C.-XVIII^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Corps de l'esprit », 2000.

Proust Sophie, *La Direction d'acteur dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2006.

Ramaut Alban, Traversier Mélanie, *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Homme et société », 2019.

Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Randi Elena, *François Delsarte : la scène et l'archétype*, Torino, L'Harmattan Italia ; Paris, L'Harmattan, 2016.

Rauch Marie-Ange, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité !*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2015.

Rauch Marie-Ange, « La figure des patrons dans les théâtres publics », *Théâtre/Public, Présences du Pouvoir*, n°224, avril 2017, p. 65-69.

Rivière Jean-Loup, *Comment est la nuit. Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.

Rivière Jean-Loup, *Le monde en détails*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2015.

Romi, *La Chanson du café chantant au microsillon. Gros succès et petits fours*, Paris, SERG, 1967.

Rousier Claire (dir.), *La Danse en solo, une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « recherches », 2002.

Rousier Claire (dir.), *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

Ruby Christian, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2017.

Ryngaert Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2005.

Sarrazac Jean-Pierre, *Théâtre intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1989.

Schechner Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2008.

Sermon Julie, Ryngaert Jean-Pierre, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006.

Sermon Julie, Ryngaert Jean-Pierre, *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. Arts du spectacle », 2012.

Shawn Ted, *Chaque petit mouvement, à propos de François Delsarte [1974]*, Bruxelles, Complexe, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.

Stanislavski Konstantin, *Constantin Stanislavski*, introduction, traduction et choix de textes par Stéphane Poliakov, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2015.

Stanislavski Konstantin, *Ma vie dans l'art*, traduit du russe par Denise Yoccoz, Lausanne, Paris, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre années vingt », 1999.

Stanislavski Konstantin, *La ligne des actions physiques : répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2007.

Suquet Annie, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012.

Tomko Linda Johnson, *Dancing class: gender, ethnicity and social divides in American dance, 1890-1920*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Ubersfeld Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.

Ubersfeld Anne, *Le théâtre et la cité : de Corneille à Kantor*, Bruxelles, AISS-IASPA, coll. « Tréteaux », 1991.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.

Ubersfeld Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

Ubersfeld Anne, *Galions engloutis*, textes réunis par Pierre Frantz, Isabelle Moindrot et Florence Naugrette, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire. Série Théâtre », 2011.

Ubersfeld Anne, « Vilar et le théâtre », *Romantisme*, n°102, 1998, p. 17-25. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1998.3340>.

Veinstein André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, La Librairie Théâtrale, 1992.

Doumergue Didier, Goetz Olivier, Verdier Anne, *Art et usages du costume de scène*, Dijon, Lampsaque, coll. « Le Studiolo-Essais », 2007.

Viala Alain, *Le théâtre en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009.

Vitez Antoine, *Écrits sur le théâtre*, 3 volumes, Paris, P.O.L., 1994-1998.

Waille Franck, *La méthode somatique expressive de Françoise Delsarte. Histoire, esthétique, anthropologie : de la neurophysiologie à la métaphysique*, Lavérune, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2016.

Waille Franck, « François Delsarte, un catholique atypique du XIXe siècle », *Chrétiens et sociétés*, n° 22, 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/chretienssocietes.3903>.

Yon Jean-Claude, *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

Yon Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris, De la révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

Yon Jean-Claude, Le Gonidec Nathalie (dir.), *Tréteaux et paravents, Le Théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, Coll. Silex.

2. Sciences humaines et sociales

Abram David, *Comment la terre s'est tue, pour une écologie des sens*, Paris, La Découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2013.

Adler Alfred, *La compensation psychique, de l'état d'infériorité des organes*, suivi de *Le problème de l'homosexualité* [1907], Paris, Payot, 1958.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / petite bibliothèque », 2008.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivage poche. Petite bibliothèque », 2007.

Anzieu Didier, *Le Moi-peau* [1985], Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995.

Anzieu-Premmereur Christine, « Fondements maternels de la vie psychique », *Revue française de psychanalyse*, n° 75, 2011. DOI : 10.3917/rfp.755.1449.

Arasse Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000.

Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004.

Aron Jean-Paul (dir.), *Misérable et glorieuse : la femme du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1980.

Aubral François, Chateau Dominique (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999.

Austin John Langshaw, *Le langage de la perception*, traduction de Paul Gochet revue par Bruno Ambroise, Paris, Vrin, 2007.

Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012.

Bacopoulos-Viau Alexandra, « La danse des corps figés. Catalepsie et imaginaire médical au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°44, 2012. DOI : 10.4000/rh19.4250.

Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Balmory Marie, *La Divine Origine. Dieu n'a pas créé l'homme*, Paris, Grasset, Le livre de poche, coll. « Essais », 1993.

Barthes Roland, *Œuvres complètes*, 3 tomes, Paris, Seuil, 2002.

Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1997.

Baudrillard Jean, *Le complot de l'art. Illusions et désillusion esthétique*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

Bayard Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris, Minuit, 2007.

Bayard Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2008.

Benhamou Françoise, *L'économie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 2002.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1955], Paris, Allia, 2012.

Bergson Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2012.

Bergson Henri, *L'Énergie Spirituelle* [1919], Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2012.

Bident Christophe, « Les mouvements du neutre », *Alea : Estudos Neolatinos*, n°1, vol. 12, Rio de Janeiro, 2010. DOI : <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100002>.

Bident Christophe, « Pour un peu de réel », *Lignes*, n°30, 1997, p. 198-205.

Bourdieu Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1989.

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

Bourdieu Pierre, *Homo academicus*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1992.

Caillois Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Seuil, 1958.

Cavell Stanley, *Dire et vouloir dire : livre d'essais*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, du Cerf, 2009.

Cerquiligni Bernard, *La genèse de l'orthographe française (XII^e-XVII^e siècle)*, Paris, Genève, Honoré Champion, Slatkine, 2004.

Cerquiligni Bernard, *Le Ministre est enceinte, ou la grande querelle de la féminisation des noms*, Paris, Seuil, 2018.

Chaudhuri Una, « CLIMATE LENS. Manifeste », traduit de l'anglais (États-Unis) par Frédérique Aït Touati, *thaêtre*, Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes. Penser et décentrer l'anthropo-scène, 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/06/02/climate-lens/>.

Citton Yves, Rasmi Jacopo, « Le plantationocène dans la perspective des *undercommons* », *Multitudes*, n°76, 2019, p. 76-84. DOI : <https://doi.org/10.3917/mult.076.0076>.

Coccia Emanuele, *La vie sensible*, Paris, Payot & Rivage, 2010.

Coccia Emanuele, *La vie des plantes*, Paris, Payot, 2016.

De Cock Laurence, Larrère Mathilde, Mazeau Guillaume, *L'histoire comme émancipation*, Marseille, Agone, 2019.

Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Vigarello, Georges (dir.), *Histoire du corps*, 3 tomes, Paris, Seuil, 2005-2006.

Courtine Jean-François, *Figures de la subjectivité : approches phénoménologiques et psychiatriques*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1992.

Crépon Marc, *Les géographies de l'esprit : enquête sur la caractérisation des peuples de Leibniz à Hegel*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque philosophique Payot », 1996.

Crépon Marc, *La culture de la peur*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008.

Damasio Antonio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions* [1995], Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 2010.

Debaise Didier, Stengers Isabelle, *Gestes spéculatifs*, Dijon, les Presses du réel, coll. « Drama », 2015.

Debord Guy, *La société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1996.

Debray Régis, *L'obscénité démocratique*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.

Del Aguila Ursula, « Le corps maternel : un espace ontologique impensé », in Yvonne Knibiehler (dir.), *La Maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, Rennes, Presses de l'EHESP, « Hors collection », 2012, p. 31-36. DOI : <https://doi.org/10.3917/ehesp.knibi.2012.01.0031>.

Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003.

Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

Deleuze Gilles, *L'Île déserte et autres textes : textes et entretiens, 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, Paris, Minuit, 1972/1973.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, Paris, Minuit, 1980.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 2005.

Deligny Fernand, *Les Détours de l'agir ou le Moindre geste*, Paris, Hachette, coll. « L'Échappée belle », 1979.

- Deligny Fernand, *L'Arachnéen*, Paris, l'Arachnéen, 2008.
- Delmas-Marty Mireille, Supiot Alain, *Prendre la responsabilité au sérieux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- Delmas-Marty Mireille, *Résister, responsabiliser, anticiper : ou comment humaniser la mondialisation*, Paris, Seuil, 2013.
- Descola Philippe, *Par delà nature et culture* [2005], Paris, Gallimard, 2015.
- Despret Vinciane, *Au Bonheur des morts*, Paris, La Découverte, 2015.
- Despret Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.
- Diaz Brigitte et Diaz José-Luis, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n°4, 2009. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1052>
- Didi-Huberman Georges, « Image, évènement, durée », *Images Re-vues*, Hors-série n° 1, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/787>.
- Didi-Huberman Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* [1982], Paris, Macula, 2014.
- Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1990.
- Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1992.
- Didi-Huberman Georges, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999.
- Didi-Huberman Georges, *Ninfa moderna, essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2002.
- Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
- Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- Didi-Huberman Georges, *Ninfa fluida, essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2015.
- Didi-Huberman Georges, *Ninfa profunda, essai sur le drapé-tourmente*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2017.
- Didi-Huberman Georges, *Ninfa dolorosa, essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2019.
- Dixsaut Monique, *Nietzsche : par-delà les antinomies* [2006], Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2012.

Derrida Jacques, *Marges, de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

Derrida Jacques, *Spectres de Marx* [1993], Paris, Galilée, 2006.

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2014.

Dewey John, *L'Art comme expérience* [1934], traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.

Dupont Florence, *Homère et Dallas, Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Kimé, 2005.

Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Collection Pierres Vives », 1965.

Edelman Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France : 1785-1914*, Paris, Albin Michel, 1995.

Edelman Nicole, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX^e à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003.

Edelman Nicole, *Histoire de la voyance et du paranormal : du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2006.

Éliade Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, 1949.

Érasme, *Éloge de la folie* [1676], Paris, Flammarion, coll. « GF », [1964] 2018.

Favret Saada Jeanne, *Désorceler*, Paris, L'Olivier, coll. « Penser-rêver », 2009.

Ferdinand Malcom, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.

Ferrarese Estelle, Laugier Sandra (dir.), *Formes de vie*, Paris, CNRS éditions, 2018.

Foessel Michaël, *Le scandale de la raison. Kant et le problème du mal*, Paris, Honoré Champion, 2010.

Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Foucault Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

- Foucault Michel, *Dits et écrits (1926-1984)*, Paris, Gallimard, 1994.
- Foucault Michel, *Le Corps utopique, les Hétérotopies* [conférences de 1966], Paris, Lignes 2009.
- Francastel Pierre, *Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1953.
- Francastel Pierre, *Art et technique : aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Denoël, Gonthier, 1972.
- Francastel Pierre, *La Réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, Gonthier, 1978.
- Freitag Barbara, *Sheela-na-gigs. Unraveling An Enigma*, Oxford, Routledge, 2004.
- Freud Sigmund, *Le Rêve et son interprétation* [1899], Paris, Gallimard, 1925.
- Freud Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- Freud Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* [1909], Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1965.
- Gibson James Jerome, *Approche écologique de la perception visuelle* [1979], Bellevaux, Dehors, 2014.
- Gimbutas Marija, *The language of the Goddess*, New-York, Harper Collins, 1989.
- Godard Hubert, « Le geste manquant », *Revue internationale de psychanalyse*, n°5, Toulouse, Érès, 1994.
- Goetschel Pascale, Loyer Emmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus : histoire », 1994.
- Goodman Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- Graceffa Agnès (dir.) *Vivre de son art, histoire du statut de l'artiste XV^e – XXI^e siècles*, Paris, Hermann, 2012.
- Grennsan Ezra (éd.), *The Cambridge companion to Walt Whitman*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge companions to literature », 1995.
- Grimbert Philippe, *Psychanalyse de la chanson*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel Référence », 2013.
- Guattari Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- Hache Émilie (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Dehors, 2014.

Haraway Donna, *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires*, Paris, Climats, 2019.

Herriguel Eugen, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Lyon, Paul Derain, coll. « Bouddhisme et jainisme », 1964.

Ingold Tim, *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Jousse Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.

Lacan Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973.

Lachaud Jean-Marc, *Art et aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2012.

Lachaud Jean-Marc, *Que peut (malgré tout) l'art ?*, Paris, l'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2015.

Lachaud Jean-Marc, Neveux Olivier, *Changer l'art, transformer la société*, Paris, l'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2009.

Lapassade Georges, *L'entrée dans la vie : essai sur l'inachèvement de l'homme*, Paris, Anthropos, 1997.

Laplanche Jean, « Entretien avec Jean Laplanche », *Enfances & Psy*, n°17, 2002, p. 9-16. DOI : <https://doi.org/10.3917/ep.017.0009>.

Latour Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

Latour Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte/ Les empêcheurs de penser en rond, 2015.

Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

Latour Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

Laugier Sandra, *Wittgenstein : les sens de l'usage*, Paris, Vrin, coll. « Moments philosophiques », 2009.

Laugier Sandra (dir.), *Tous vulnérables ? : le care, les animaux et l'environnement*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2012.

Laugier Sandra, Paperman Patricia (dir.), *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, EHESS, 2006.

- Le Brun Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000.
- Levi-Strauss Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.
- Lista Marcella, *L'œuvre d'art total à la naissance des avant-gardes*, Paris, INHA, 2006.
- Loraux Nicole, *Né de la Terre : mythe et politique à Athènes*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1996.
- Loraux Nicole, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.
- Loraux Nicole, « Notes sur un impossible sujet de l'histoire », *Cahiers du Grif*, n°37-38, 1988, p. 112-124. DOI : <https://doi.org/10.3406/grif.1988.1758>.
- Liotard Jean-François, *Discours, figure*, Klincksieck, 1971.
- Liotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- Liotard Jean-François, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- Macé Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Essais », 2016.
- Malraux André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996.
- Martel Frédéric, *Mainstream*, Paris, Flammarion, 2010.
- Menger Pierre-Michel, *Le Travail créateur, s'accomplir dans l'incertitude*, Paris, Gallimard-Le Seuil-Editions de l'EHESS, 2009.
- Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Mitchell Juliet, *Psychanalyse et féminisme*, Paris, des Femmes, 1974.
- Mitchell Juliet, *Frères et sœurs, sur la piste de l'hystérie masculine*, Paris, des Femmes, coll. « Psychanalyse », 2008.
- Morin Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957.
- Morizot Baptiste, *Les diplomates. Cohabiter avec le loup sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildprojet, 2016.
- Morton Timothy, *La Pensée écologique*, Paris, Zulma, 2019.
- Nancy Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- Nancy Jean-Luc, *La communauté désavouée*, Paris, Galilée, 2014.

- Nancy Jean-Luc, *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.
- Nectoux Jean-Michel (dir.), *Stars et monstres sacrés*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986.
- Nietzsche Friedrich, *Naissance de la tragédie* [1872], traduit de l'allemand par Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015.
- Nietzsche Friedrich, *Ainsi parla Zarathoustra* [1883-1885], traduit de l'allemand, préfacé par Maël Renouard, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2002.
- Pastoureau Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2014.
- Peugny Camille, *Le déclassement*, Paris, Grasset, coll. « Mondes vécus », 2009.
- Pignarre Philippe, Stengers Isabelle, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 2005.
- Quignard Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- Quignard Pascal, *La nuit sexuelle* [2007], Paris, J'ai lu, 2009.
- Quignard Pascal, *L'origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013.
- Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- Rancière Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.
- Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Rancière Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Ricoeur Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, Coll. « Esprit », 1969.
- Rivière Joan, « La féminité en tant que mascarade » [1929], in Marie-Christine Hamon (dir.) *Féminité mascarade*, Paris, Seuil, coll. « CF champ freudien », 1994.
- Roussillon René, « Le besoin de créer et la pensée de D. W. Winnicott », *Le Carnet Psy*, n°152, 2011, p. 40-45. DOI : <https://doi.org/10.3917/lcp.152.0040>.
- Sanyal Mithu, *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2009.
- Sauvagnargues Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2006.

Scarfone Dominique, « Le féminin, l'analyste et l'enfant théoricien », *Revue française de psychanalyse*, n°83, 2019, p. 841-853. DOI : <https://doi.org/10.3917/rfp.833.0841>.

Spinoza Baruch, *Éthique* [1677], traduit, présenté et annoté par Charles Appuhn, Paris, Flammarion, coll. « GF / Œuvres », 1993.

Stern Daniel, *Le Monde interpersonnel du nourrisson* [1985], Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Thomas François, *Le Paradigme du comédien. Une introduction à la pensée de Georg Simmel*, Paris, Hermann, 2013.

Tsing Anna Lowenhaupt, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2017.

Vernant Jean-Pierre et Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1989.

Viveiros de Castro Eduardo, « Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène », *Journal des anthropologues*, n°138-139, 2014. DOI : 10.4000/jda.4512.

White Lynn T., *Les racines historiques de notre crise écologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

Winnicott Donald, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1975.

Yates Frances, *L'art de la mémoire* [1975], traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1987.

3. Féminisme, études de genre et LGBTQI+

Adam Zoé, *Praxis Queer : les corps queers comme sites de création et de résistance*, thèse en Arts, dirigée par Sam Bourcier, Université Lille 3, 2018.

Alfonsi Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation : construire les lignes d'un art queer*, préface de Geneviève Fraisse, Paris, B42, coll. « Culture », 2019.

Aubry Chantal, *La Femme et le travesti*, Paris, Rouergue, 2012.

Authier Catherine, *Femmes d'exception, femmes d'influence, une histoire des courtisanes au XIX^e*, Paris, Armand Colin, 2015.

Baqué Dominique, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Du Regard, 2002.

Bacqué Marie-Hélène, Biewener Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice ?*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2013.

Bard Christine (dir.), *Le genre des territoires, masculin, féminin, neutre*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2003.

Bard Christine (dir.), *Une histoire politique du pantalon*, Sciences humaines, Seuil, Paris, 2010.

Bard Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Archives du féminisme », 2012.

Bard Christine (dir.), *Les féministes de la première vague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Archives du féminisme », 2015.

Bard Christine, « “Mon corps est une arme”, des suffragettes aux Femen », *Les Temps modernes*, n°678, 2014, p. 213-240. DOI : <https://doi.org/10.3917/ltn.678.0213>.

Bard Christine, El Amrani Frédérique, Pavard Bibia, *Histoire des femmes dans la France des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Ellipses, 2013.

Bard Christine, Bertin Georges, Guillaud Lauric, *Figures de l'utopie, hier et aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Essais », 2014.

Bard Christine, Le Nan Frédérique, *Dire le genre : avec les mots, avec le corps*, Paris, CNRS éditions, 2019.

De Beauvoir Simone, *Le Deuxième sexe*, 2 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949.

Berger John, *Voir le voir, à partir d'une série d'émissions de télévision de la B.B.C. [British Broadcasting Corporation]*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Moreau, 1976.

Bernadac Marie-Laure, Marcadé Bernard, *Féminin – Masculin, Le sexe de l'art*, [exposition, Paris, 26 octobre 1995 – 12 février 1996], Paris, Gallimard, Électa, Centre Pompidou, coll. « Passage du siècle », 1995.

Boehringer Sandra, *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Belles Lettres, 2007.

Boivineau Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, thèse en histoire, dirigée par Christine Bard, Université d'Angers, 2015.

Boulbès Carole (dir.), *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, les Presses du réel, 2014.

Buszek Maria Elena, Robinson Hilary (dir.), *A companion to feminist art*, Chichester, West Sussex, Hoboken, Wiley, coll. « Wiley Blackwell companions to art history », 2019.

Butler Judith, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.

Butler Judith, *Humain, inhumain : le travail critique des normes*, Paris, Amsterdam, 2005.

Butler Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006.

Butler Judith, *Le récit de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007.

Butler Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2009.

Caeymaex Florence, Despret Vinciane et Pieron Julien (dir.) *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Dehors, 2019.

Cixous Hélène, *Le rire de la méduse et autres essais* [1975], Paris, Galilée, 2010.

Cixous Hélène, *Homère est morte*, Paris, Galilée, 2014.

Cooper Sarah, *Relating to queer theory : rereading sexual self-definition with Irigaray, Kristeva, Wittig and Cixous*, New York, Peter Lang, coll. « Modern French identities », 2000.

Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Vigarello Georges, *Histoire de la virilité*, 3 tomes [2011], Paris, Seuil, 2015.

Creissels Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, du Félin, coll. « Les Marches du temps », 2009.

Delphy Christine, *L'ennemi principal, t. 1. L'économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, coll. « Nouvelles questions féministes », 1998.

Delphy Christine, *L'ennemi principal, t. 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, coll. « Nouvelles questions féministes », 2008.

Didier Béatrice, Fouque Antoinette, Calle-Gruber Mireille (dir.), Rykiel Sonia (ill.), *Le dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des femmes, 2013.

Dorlin Elsa, *Sexe, genre sexualités, Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2008.

Dorlin Elsa et Rodriguez Eva, *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Actuel Marx confrontation », 2012.

Doyon Raphaëlle, Katuszewski Pierre, « Genre et arts vivants », *Horizons-Théâtre*, n°10-11, Pessac (Gironde), Presses universitaires de Bordeaux, 2018.

Duby Georges, Perrot Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, 5 volumes, Paris, Perrin, 2005.

Dumont Fabienne, Sofio Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, p. 17-43. DOI : 10.3917/cdge.043.0017.

Ehrenreich Barbara, English Deirdre, *Sorcières, sages-femmes, et infirmières : une histoire des femmes soignantes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par L. Lame, Paris, Cambourakis, 2015.

Ehrenreich Barbara, English Deirdre, *Fragiles ou contagieuses : le pouvoir médical et le corps des femmes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie Valera, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2016.

Ellmeier Andrea, Ingrisch Doris, Walkensteiner-Preschl Claudia (dir.), *Gender Performances: Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*, Vienne, Böhlau Verlag, coll. « Mdw Gender Wissen : eine Reihe der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien », 2011.

Escal Françoise, Rousseau-Dujardin Jacqueline, *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Évain Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2001.

Évain Aurore, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Séméion, travaux de sémiologie*, n°6, 2008, p. 53-62. URL : http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A_Evain.pdf.

Federici Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive* [2014], Paris, Entremonde, coll. « La Rupture », 2017.

Federici Silvia, *Le capitalisme patriarcal*, Paris, La Fabrique, 2019.

Ferrer Mathilde, Michaud Yves (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École Nationale des Beaux Arts, 1994.

Foucher-Zarmanian Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015.

Fraisse Geneviève, *Muse de la raison : la démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa, coll. « Femmes et Révolution », 1989.

Fraisse Geneviève, *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1998.

Fraisse Geneviève, *Les excès du genre : concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014.

Fraisse Geneviève, *La sexuation du monde : réflexions sur l'émancipation*, Paris, les Presses Sciences po, 2016.

Fraisse Geneviève, *La fabrique du féminisme*, Lyon, le Passager clandestin, 2018.

Fraisse Geneviève, *La suite de l'histoire : actrices, créatrices*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2019.

Fraisse Geneviève, Sissa Giulia, Balibar Françoise, *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 1991.

Gale Maggie B, Dorney Kate, *Stage Women, 1900-50. Female theatre workers and professional practice*, Manchester, Manchester University Press, 2019.

Garb Tamar, *Sisters of the brush : women's artistic culture in late nineteenth-century Paris*, New-Haven, London, Yale University Press, 1994.

Garcia Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Climats, 2018.

Garreau Marie, Le Goff Alice, « Différences et solidarités. À propos du parcours philosophique d'Iris Marion Young », *Cahiers du Genre*, n°46, 2009.

Gazalé Olivia, *Comment en finir avec le mythe de la virilité*, Paris, Robert Laffont, 2017.

Gilligan Carol, *Une voix différente : pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2008.

Gilligan Carol, Snider Naomi, *Pourquoi le patriarcat ?*, Paris, Climats, 2019.

Godard Caroline, *The Dimensions of Difference: Space, Time and Bodies in Women's Cinema and Continental Philosophy*, London, Rowman and Littlefield International, 2015.

Goettner-Abendroth Heide, *Les sociétés matriarcales. Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde*, Paris, des Femmes, 2019.

Goldblum Caroline, *Françoise d'Eaubonne & l'écoféminisme*, Paris, le Passager clandestin, coll. « Précurseur·ses de la décroissance », 2019.

Gonnard Catherine, Lebovici Élisabeth, *Femmes/artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

Guillaumin Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir, L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.

Hache Émilie, *Reclaim : recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2016.

Haddad Michèle, *La Divine et l'impure. Le nu au XIX^e siècle*, Paris, Jaguar, 1990.

Haraway Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007.

Héritier Françoise, *Masculin/Féminin*, 2 tomes, Paris, Odile Jacob, 1996.

Hurtig Marie-Claude, Kail Michèle, Rouch Hélène (dir.), *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes* [1991], Paris, CNRS éditions, 2002.

Irigaray Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977.

- Irigaray Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.
- Irigaray Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990.
- Irigaray Luce, *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1992.
- Isaak Jo Anna Lynne, *Feminism and contemporary art : the revolutionary power of women's laughter*, London, New York, Routledge, 1997.
- Izquierdo Patricia, *Devenir poétesse à la belle époque (1900-1914). Étude littéraire, historique et sociologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2009.
- Joubert Lucie, *L'Humour du sexe, le rire des filles*, Paris, Triptyque, 2005.
- Kessler-Harris Alice, Ducrocq Françoise, Gittins Di, Perrot Michelle, etc., *Stratégies des femmes*, Paris, Tierce, coll. « Femmes et sociétés », 1984.
- Klejman Laurence, « Les Congrès féministes internationaux », *Mil neuf cent*, n°7, 1989, p. 71-86. DOI : <https://doi.org/10.3406/mcm.1989.979>.
- Krakovitch Odile, Sellier Geneviève (dir.), *L'exclusion des femmes : masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle*, Bruxelles, Paris, Complexe, 2001.
- Krakovitch Odile, Sellier Geneviève, Viennot Éliane (dir.), *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, Paris, Montréal (Québec), Budapest [etc.], L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2001.
- Lamoureux Diane, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, n° 3, 2006, Hors Série n° 1, p. 57-74. DOI : 10.3917/cdge.hs01.0057.
- Larue Anne, Nachtergaele Magali (coll.), *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Paris, Max Milo, 2014.
- De Lauretis Teresa, « Queer Theory, Lesbian and Gay Studies : An Introduction », *Differences : A journal of Feminist Cultural Studies*, n°2/3, 1991.
- Leclerc Annie, *Parole de femme* [1974], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Sofio Séverine (dir.), *Les stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.
- Löwy Ilana, *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2006.
- MacKinnon Catharine, *Le Féminisme irréductible*, Paris, Des femmes, 2004.

Malabou Catherine, « Le sens du “féminin” », *Revue du MAUSS*, n° 39, 2012, p. 236-244.
DOI : 10.3917/rdm.039.0236.

Marquié Hélène, *Danse et genre : épistémologie d'un espace de recherche*, Mémoire de synthèse pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Nice Sophia-Antipolis, 2014.

Marquié Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles !*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.

Marquié Hélène, Burch Noël (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?* Paris, Budapest, Kinshasa [etc.], L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2006.

Mathieu Nicole-Claude, *L'anatomie politique*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2014.

McClary Susan, *Ouverture féministe. Musique, genre sexualité*, Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris, coll. « La rue musicale », 2015.

Michard Claire, *Le sexe en linguistique. Sémantique ou zoologie ?*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2001.

Morineau Camille, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, avec la collaboration de Giulia Lamoni, Paris, Centre Pompidou, 2010.

Morineau Camille, Debray Cécile, Bajac Quentin, *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle : [exposition, Paris, 27 mai 2009-24 mai 2010]*, Paris, Centre Pompidou, 2009.

Morrison Toni, *Critical Perspectives Past and Present*, New-York, Amistad Press, 1993.

Morrison Toni, *Playing in the dark. Blancheur et imagination littéraire*, Paris, Christian Bourgeois, 2007.

Morrison Toni, *L'origine des autres* [2017], Paris, Christian Bourgeois, 2018.

Morrison Toni, *La source de l'amour-propre*, Paris, Christian Bourgeois, 2019.

Nochlin Linda, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

Nochlin Linda, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1995.

Nochlin Linda, *Bathers, bodies, beauty : the visceral eye*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, coll. « The Charles Eliot Norton lectures », 2006.

Nochlin Linda, *Women artists : the Linda Nochlin reader*, edited by Maura Reilly, London, Thames & Hudson, 2015.

Offen Karen, « Sur l'origine des mots “féminisme” et “féministe” », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°3, 1987, p. 494. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhmc.1987.1421>.

Oprea Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, vol. 21, n°2, 2008, p. 5-28. DOI : <https://doi.org/10.7202/029439ar>.

Ouellet Catherine, « Androgynes de corps et d'esprit : un idéal fin-de-siècle », *Cahier ReMix, Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure*, n° 6, 2016, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/remix/androgynes-de-corps-et-desprit-un-ideal-fin-de-siecle>.

Parker Rozsika, Pollock Griselda, *Old mistresses : women, art and ideology*, London, Pandora Press, 1992.

Pavard Bibia, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires*, 2017-2, 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3787>.

Perrot Michelle, « Histoire des femmes et féminisme », *Journal français de psychiatrie*, n°40, 2011, p. 6-9. DOI : <https://doi.org/10.3917/jfp.040.0006>.

Perrot Philippe, *Le Travail des apparences ou les Transformations du corps féminin : XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984.

Perrot Philippe, *Le corps féminin : XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 1991.

Perry Gillian (ed.), *Gender and art*, New Haven, Yale University Press, 1999.

Picq Françoise, *Libération des femmes, quarante ans de mouvement*, Brest, Éditions-dialogue, 2011.

Pollock Griselda, *Generations & geographies in the visual arts : feminist readings*, London, Routledge, 1996.

Pollock Griselda, *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*, London, Routledge, coll. « Re visions : critical studies in the history and theory of art », 1999.

Pollock Griselda, *Vision and difference : féminisme, femininity and the histories of art*, London, Routledge, 2003.

Pollock Griselda, *After-affects, after-images : trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, Manchester, Manchester Univ. Press, coll. « Rethinking art's histories », 2013.

Pollock Griselda, in *Local/global: women artists in the nineteenth century*, Deborah Cherry, Janice Helland (ed.), Aldershot [England], Ashgate, 2006.

Preciado Paul B., *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, coll. « Modernes », 2000.

- Preciado Paul B., *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Bernard Grasset, 2008.
- Puig de la Bellacasa María, *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway : science et épistémologies féministes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2014.
- Quemener Nelly, *Le pouvoir de l'humour : politiques des représentations dans les médias en France*, Paris, Armand Colin, INA éd., coll. « Médiacultures », 2013.
- Rabaud Jean, *Marguerite Durand (1864-1936) : « La Fronde » féministe ou « Le Temps » en jupons*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Reckitt Helena, Phelan Peggy (ed.) *Art and feminism*, London, Phaidon, 2001.
- Rennes Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre, Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, Hors collection Sciences Humaines, 2016.
- Rennes Juliette, *Femmes en métiers d'hommes : cartes postales 1890-1920 : une histoire visuelle du travail et du genre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, coll. « D'un regard l'autre », 2013.
- Riot-Sarcey Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2002.
- Riot-Sarcey Michèle (dir.), *La différence des sexes. Le genre en histoire*, Paris, Bibliothèque historique Larousse, 2010.
- Scott Joan, *La citoyenne paradoxale : les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998.
- Scott Joan W., « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, n° 225, 2009, p. 5-14. DOI : 10.3917/dio.225.0005.
- Sébillotte-Cuchet Violaine, « Régime de genre et Antiquité grecque classique (V^e-IV^e siècles av. J.-C.) », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 67^{ème} année, 2012, p. 573-603. DOI : 10.3917/anna.673.0573.
- Senelick Laurence, *Gender in Performance : The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Tufts University, 1993.
- Sissa Giulia, *L'âme est un corps de femme*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- Sissa Giulia, *Le corps virginal : la virginité féminine en Grèce ancienne*, Paris, Vrin, coll. « Études de psychologie et de philosophie », 1987.
- Snow Dean, « Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art », *American Antiquity*, n°78, 2013, p. 746-761. DOI: 10.7183/0002-7316.78.4.746.
- Sofio Séverine, *Artistes femmes : la parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, coll. « Culture & société », 2016.

Sohn Anne-Marie (dir.), *Une histoire sans les hommes est-elle possible ? Genre et masculinité*, Lyon, ENS Éditions, 2013 ;

Sohn Anne-Marie, Thélamon Françoise (dir.), *L'histoire sans les femmes est-elle possible ?*, Paris, Perrin, 1998.

Starhawk, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.

Starhawk, *Chroniques altermondialistes : tisser la toile du soulèvement global*, Paris, Cambourakis, « Sorcières », 2016.

Starhawk, *Quel monde voulons-nous ?*, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2019.

Tabet Paola, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2004.

Tabet Paola, *La construction sociale de l'inégalité des sexes*, Paris, Montréal (Québec), L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 1998.

Tahon Marie-Blanche, « Des sociologues féministes francophones dans la sociologie », *SociologieS*, mis en ligne le 07 mars 2016, consulté le 10 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/5240>.

Thiers-Vidal Léo, *De l'ennemi principal aux principaux ennemis : position vécue, subjectivité et conscience masculines de domination*, Paris, L'Harmattan, coll. « Savoir et formation », 2010.

Viennot Éliane (dir.), *La démocratie « à la française » ou les femmes indésirables*, Paris, Publications de l'Université Paris 7 – Denis Diderot, 1996.

Viennot Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française* [2014], Donnemarie-Dontilly, iXe, 2017.

Wittig Monique, *The straight mind and other essays*, Boston, Beacon Press, 1992.

Woolf Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.

Yaguello Marina, *Les Mots et les Femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1978.

Young Iris Marion, *On female body experience : throwing like a girl and other essays*, London, Oxford University press, coll. « Studies in feminist philosophy », 2005.

Sources & Bibliographie par actrices

Sont classés ici, outre les œuvres et références liées aux trajectoires des actrices, les ressources historiques et critiques qui se concentrent sur le corpus. Les sources répertoriées sont filtrées par l'angle du genre et par les thématiques abordées au fil de la thèse.

1. Sappho

- Sources directes

Sappho, *Ôde*, traduit du grec par Yves Battistini, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

Sappho, *Poèmes*, traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2004.

- Études historiques et critiques

Albert Nicole, « Sappho Mythified, Sappho Mystified or The Metamorphoses of Sappho in fin de siècle France », dans *Gay studies from the French cultures : voices from France, Belgium, Brazil, Canada, and the Netherlands*, New York, The Haworth Press, 1993.

Battistini Yves, *Sapphô, la dixième des Muses*, Hachette, coll. « Coup double », 1995.

Boehringer Sandra, *Dika, élève de Sappho, Lesbos, 600 av. J.-C.*, Paris, Autrement, coll. « Histoire(s) au singulier », 1999.

Boehringer Sandra, Caciagli Stefano, « L'âge des amours. Genre et réciprocité érotique en Grèce archaïque », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 42, 2015, p. 25-52. URL : <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2015-2-page-25.htm>.

Brunet Philippe, *L'égal des dieux. Cent versions d'un poème*, Paris, Allia, 1998.

Calame Claude, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* [1977], Paris, Les Belles Lettres, 2019.

Calame Claude, *Masques d'autorité : fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, les Belles lettres, coll. « L'Âne d'or », 2005.

Calame Claude, « Jardins d'amour et prairies de l'au-delà. Rencontres rituelles avec les dieux et poésie en Grèce antique », *Poétique*, n° 145, 2006, p. 25-41. DOI : 10.3917/poeti.145.0025.

Calame Claude, « La fabrique symbolique de la femme et de l'homme en ses espaces », *Revue européenne des sciences sociales*, n°53, 2015. DOI : 10.4000/ress.3252.

Calame Claude, « Chanter les vulnérabilités : des poèmes de Sappho au rap bernois, du modèle choral au paradigme néolibéral », *Cahiers du Genre*, n° 58, 2015, p. 69-92. DOI : 10.3917/cdge.058.0069.

Calame Claude, « Hélène et le chant rituel : “mythe” et performance poétique en Grèce archaïque (une perspective anthropologique) », *Classical Inquiries ; Studies on the Ancient World from the Center of Hellenic Studies*, Center for Hellenic Studies, Harvard University, 1^{er} mai 2016.

Calame Claude, « La poésie de Sappho aux prises avec le genre : polyphonie, pragmatique et rituel (à propos du fr. 58 b) », *Eugesta*, n°2, 2019. URL : https://eugesta-revue.univ-lille3.fr/pdf/2012/Calame-2_2012.pdf

Dejean Joan, *Sappho. Les Fictions du désir : 1546-1937* [1989], Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1994.

Dupont Florence, « L'antiquité comme laboratoire », « Le sens des Lettres et des Humanités, du lycée à l'université », rencontre organisée par le rectorat de Créteil à l'Université Paris 8 Saint-Denis le mercredi 5 novembre 2014. URL : https://www.academia.edu/10372436/LAntiquit%C3%A9_comme_laboratoire.

Glenn W. Most, « Réflexions de Sappho », *Fabula-LhT*, n° 5, novembre 2008. URL : <http://www.fabula.org/lht/4/most.html>.

Greene Ellen (ed.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Greene Ellen (ed.), *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Greene Ellen, Skinner Marilyn (ed.), « The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues », *Classics@*, vol. 4, Center for Hellenic Studies, Harvard University, 2011.

Holt N. Parker « Sappho Schoolmistress », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association (1974-2014)*, vol. 123, 1993, p. 309–351. DOI : 10.2307/284334.

Iriarte Ana, *Safo*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997.

Iriarte Ana, « Chanter, enchanter en Grèce ancienne », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n°25, 2007, p. 27-43.

Landete Pierre, « Sappho de Lesbos... et l'anandrisme », *Synergies Monde Méditerranéen* n°4 - 2014 p. 121-136. <https://gerflint.fr/Base/MondeMed4/Landete.pdf>.

Lardinois André, « Subject and Circumstances in Sappho's Poetry », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association (1974-2014)*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 124, 1994, p. 57-84. DOI: 10.2307/284286 <https://www.jstor.org/stable/284286>.

Lardinois André, « Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos », in J. Bremmer (ed) *From Sappho to de Sade. Moments in the History of Sexuality*, London and New York, Routledge, 1989, p. 15-35.

Lasserre François, *Sappho, Une autre lecture*, Padoue, Antenore, 1989.

Loroux Nicole, « Le lit, la guerre », in *L'Homme*, n°21, 1980, p. 37-67.

Mora Édith, *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966.

Nagy Gregory, *La poésie en acte : Homère et autres chants*, Paris, Belin, coll. « L'antiquité au présent », 2000.

Loroux Nicole, *La femme grecque aux bords de la Méditerranée*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Mossé Claude, « Sappho de Lesbos », dans *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1991.

Reinach Théodore, Puech Aimée, *Alcée Sappho*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Reinach Théodore, « Pour mieux connaître Sappho », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1911, vol. 55, n°9, p. 718-734.

Rigolot François, « Louise Labé et la redécouverte de Sappho », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n°1, 1983, p. 19-31.

Winkler John, *Désir et contraintes en Grèce ancienne* [1990], Paris, Epel, 2005.

2. Colette

- Sources directes

(Elles touchent aux écrits de Colette concernant sa vie et son expérience du music-hall.)

Colette, *Claudine à L'École* [1900], *Claudine à Paris* [1901], *Claudine en ménage* [1902], *Claudine s'en va* [1903], *Dialogues de bêtes* [1904], *La Retraite Sentimentale* [1907], *Les Vrilles de la vigne* [1908], *La Vagabonde* [1910], in *Œuvres I*, Claude Pichois (dir.), avec la collaboration d'Alain Brunet, Léon Delanoë, Paul D'Hollander, Jacques Frugier, Michel Mercier, Madeleine Raaphorst-Rousseau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

Colette, *L'Envers du music-hall* [1913], in *Œuvres II*, Claude Pichois (dir.), avec la collaboration de Bernard Bray, Alain Brunet, Maurice Delcroix, Jacques Dupont, Jacques Frugier, Michel Mercier, Madeleine Raaphorst-Rousseau et Yannick Resch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

Colette, *Mes apprentissages* [1936], in *Œuvres III*, Claude Pichois (dir.) avec la collaboration de Marie-Christine Bellosta, Alain Brunet, Léon Delanoë, Maurice Delcroix, Jacques Dupont, Jacques Frugier, Michel Mercier, Christiane Milner et Yannick Resch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Colette, *La Jumelle noire* [1934-1938], Paris, Fayard, 1991.

Colette, *Lettres à Marguerite Moreno*, texte établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Flammarion, 1959.

Colette, *Lettres à Missy*, édition établie, préfacée et annotée par Samia Bordji et Frédéric Maget, Paris, Flammarion, 2009.

Colette, *Lettres à ses pairs*, texte établi et annoté par Claude Pichois et Roberte Forbin, Paris, Flammarion, 1973.

Colette, *Lettres de la Vagabonde*, texte établi et annoté par Claude Pichois et Roberte Forbin, Paris, Flammarion, 1961.

Colette, *Paysages et portraits*, textes établis, présentés et annotés par Marie-Françoise Berthu-Courtivron, Paris, Flammarion, 2002.

- Sources indirectes

Rémy Tristan, *Georges Wague : le mime de la Belle époque*, Paris, G. Girard, 1964.

Sido, *Lettres à Colette*, Paris, Phébus, 2012.

Wague Georges, *Le Mime Georges Wague. La Pantomime moderne*, Paris, Éditions de l'Université populaire, 1913.

- Études historiques et critiques

Bona Dominique *Colette et les siennes*, Paris, Grasset, 2017

Bonal Gérard, *Colette. « Je veux faire ce que je veux »*, Paris, Perrin, 2014.

Bonal Gérard, Maget Frédéric (dir.), *Cahier Colette*, Paris, Les Cahiers de L'Herne, 2011.

Brunet Alain, Pichois Claude, *Colette*, Paris, Fallois, 1999.

Ducrey Guy et Dupont Jacques (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Dugast-Portes Francine, Berthu-Courtivron Marie-Françoise, *Passion Colette. Ambivalences et paradoxes*, Paris, Textuel, 2004.

Dupont Jacques, *Physique de Colette*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

Kristeva Julia, *Le Génie féminin, t. 3, Colette*, Paris, Gallimard, 2002.

Michineau Stéphanie, *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, coll. « EPU », 2008.

Pichois Claude et Pichois Vincenette, *Album Colette*, Paris, Gallimard, 1984.

Pommier Chantal, *Georges Sand et Colette : Musique et Théâtre, t. 3*, Paris, Calabretto, 2010.

Resch Yannick, *Écrire / Danser la vie, Colette et Isadora*, Paris, L'Harmattan, coll. « Amarante », 2014.

Rico Josette, *Colette ou le désir entravé*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Sarde Michèle, *Colette libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.

Stewart Mary Lynn, *For Health and Beauty. Physical Culture for Frenchwomen, 1880s-1930s*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

Thurman Judith, *Secrets de la chair, Une vie de Colette*, Paris, Calman-Levy, 2002.

Tilburg Patricia, *Colette's Republic Work, Gender, and Popular Culture in France, 1870-1914*, New-York/Oxford, Berghahn Books, 2009.

Virmaux Alain, Virmaux Odette, Brunet Alain, *Colette et le Cinéma*, Paris, Fayard, 2004.

- Principaux médias consultés

Bellon Yannick, *Colette*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2010, 29 minutes.

Garrigou-Lagrange Matthieu, « Colette », *Une vie, une œuvre*, France Culture, 18 février 2012, 58 minutes.

Denjean Cécile (réal), *Colette, l'insoumise*, Arte France, 2017, 53 minutes.

Tréfouël Jacques (réal.), *J'appartiens à un pays que j'ai quitté*, Les films du lieu-dit, 2007, 75 minutes.

3. Isadora Duncan

- Sources directes

Duncan Isadora, *Isadora danse la révolution*, traduit de l'anglais par Marie-Claude Peugeot, édition de Franklin Rosemont Monaco, du Rocher, coll. « Anatolia », 2002.

Duncan Isadora, *Ma vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1927.

Duncan Isadora, *Écrits sur la danse*, Paris, Grenier, 1927.

Duncan Isadora, *La danse de l'avenir*, textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans, Paris, Complexe, coll. « Territoires de la danse », 2003.

Duncan Isadora, « *Your Isadora* »: *the love story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, edited with a connecting text by Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974.

- Sources indirectes

Arnaud Angélique, *François Delsarte : sa méthode, ses découvertes en esthétique*, Paris, Delagrave, 1882.

Carrière Eugène, *Écrits et Lettres choisis*, Paris, Mercure de France, 1927.

Colette, *Paysages et portraits* [1958], Paris, Flammarion, 2002.

Craig Edward-Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1951.

Craig Edward-Gordon, *Ma vie d'homme de théâtre*, Grenoble, Arthaud, coll. « Clefs du savoir, clefs de l'aventure », 1962.

Craig Edward-Gordon, *On movement and dance*, London, Dance books, 1978.

Divoire Fernand, *Isadora Duncan, fille de Prométhée, proses de Fernand Divoire, décorées par E.-A. Bourdelle*, Paris, éditions des Muses françaises, 1919.

Divoire Fernand, *Dessins sur les danses d'Isadora Duncan* par André Dunoyer de Segonzac précédés de *La danseuse de Diane*, Paris, À la Belle édition, 1910-1920.

Duncan Irma, *Duncan dancer, an autobiography by Irma Duncan*, Wesleyan University press, Middletown (Conn.), 1966.

Duncan Irma, *The technique of Isadora Duncan*, New York, Dance Horizons, [s.d.].

Faure Elie, *L'Homme et la danse*, Périgueux, Fonlac, 1975.

Genthe Arnold, *As I remember* [1937], New York, Arno Press, 1979.

Gsell Paul, *L'Art - entretiens avec Rodin*, Paris, Grasset, 1951.

Levinson André, *La danse au Théâtre. Esthétique et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1924.

Levinson André, *Une révolution dans la danse : Isadora Duncan*, revue hebdomadaire, S. 1., 1927, p. 493-497.

Levinson André, *La danse d'aujourd'hui : 400 photographies*, Paris, Duchartre, Van Buggenhoudt, 1929.

Soupault Philippe, *Terpsichore*, Paris, Émile Hazan, 1928.

- Études historiques et critiques

Allard Odette, *Isadora Duncan, la danseuse aux pieds nus, ou La révolution isadorienne : d'Isadora Duncan à Malkovsky*, Paris, Écrivains associés, 1997.

Basdevant Denise, *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, Chêne, Hachette, 1982.

Belgodere Jeannine, « Les aspects modernistes et gracieux de l'esthétique chorégraphique d'Isadora Duncan », *Ligeia*, n°85-88, 2008, p. 5-13.

Blair Fredrika, *Isadora, portrait of the artist as a woman*, New York, St Louis, Paris, McGraw-Hill, 1985.

Bruyant Anne-Marie, *La danse libre. Sur les traces d'Isadora Duncan et François Malkovsky*, Toulouse, Ch. Rolland, 2012.

Chilkovsky Nahumck Nadia, *Isadora Duncan: the dances*, Washington, The National museum of women in the arts, 1994.

Daly Ann, *Critical gestures: writings on dance and culture*, Middletown (Conn.), Wesleyan University press, 2002.

Daly Ann, *Done into dance, Isadora Duncan in America*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 2002.

Doat Laetitia, *Voir une danse. Décrire et interpreter Isadora Duncan*, thèse en esthétique, science et technologie des arts, spécialité danse, dirigée par Isabelle Launay, Université Paris 8, 2013.

Laffon Juliette, Pinet Hélène (dir.), *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, Paris, Paris Musée, 2009.

Lamothe Kimerer, *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of christian values*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

Lever Maurice, *Isadora*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986.

Loewenthal Lillian, *The search for Isadora: the legend and legacy of Isadora Duncan*, Dance horizons book, Princeton book company, Pennington (N.J.), 1993.

Macdougall Allan Ross, *Isadora, a revolutionary in art and love*, Edinburgh, New York, Toronto, T. Nelson & Sons, 1960.

Rousier Claire (dir.), *Grandjouan dessine Duncan : exposition, Pantin, Centre national de la danse, 8 avril-24 juin 2005*, Pantin, Centre national de la danse, 2005.

Pruett Diane Milhan, *A study of the Relationship of Isadora Duncan to the Musical Composers and Mentors who influenced her musical selections for Choreography*, thèse de doctorat, The University of Wisconsin - Madison, 1978.

Splatt Cynthia, *Life into art, Isadora Duncan and her world*, ed. by Dorée Duncan, Carol Pratl, Cynthia Splatt, foreword by Agnès De Mille, New York, London, W. W. Norton, 1993.

Schwartz-Rémy Élisabeth, *Ne rien inventer en art : paradoxes autour de la danse d'Isadora Duncan*, thèse en arts du spectacle, dirigée par Claude Jamais, Université Lille 3, 2014.

Walkowitz Abraham, *Isadora Duncan in her dances*, Haldeman-Julius publications, Kansas, 1945.

- Principaux médias consultés

Omélianenko Irène, « Isadora Duncan ou l'art de danser sa vie », *Une vie une œuvre*, France Culture, 17 décembre 2016, 60 minutes.

Schwartz Élisabeth, *Les plis du temps*, captation vidéo, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.

4. Sarah Bernhardt

- Sources directes

Bernhardt Sarah, *L'art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation* [1923], Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993.

Bernhardt Sarah, *Conférences à propos des femmes artistes et poètes et des souvenirs de Sarah Bernhardt sur ses tournées à l'étranger*, Manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque nationale de France (cote My-335), s.d.

Bernhardt Sarah, *Dans les nuages, impressions d'une chaise*, illustration de Georges Clairin, Paris, 1878.

Bernhardt Sarah, *Ma double vie* [1923], Paris, Phébus, 2012.

Bernhardt Sarah, « Sarah Bernhardt », *Le Théâtre et Comoedia illustré*, n°18, Paris, 1923.

- Sources indirectes

Bernhardt Lysiane, *Sarah Bernhardt ma grand-mère*, Paris, Éditions du Pavois, 1945.

Binet-Valmer, *Sarah Bernhardt*, Paris, Flammarion, coll. « Hier et aujourd'hui », 1936.

Bourgeois Armand, *Conférence sur Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque d'art de la critique, 1898.

Bron Ludovic, *Sarah Bernhardt, Couverture et dessins de Louise Abbéma*, Paris, La Pensée Française, 1925.

Champsaur Félicien, *Masques modernes*, Paris, E. Dentu, 1889.

Cocteau Jean, *Mes Monstres sacrés*, Paris, Encre, coll. « Les Arcanes du temps », 1979.

Colombier Marie, *Le voyage de Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, M. Dreyfous, 1881.

Coppée François, *Souvenirs d'un parisien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993.

Dussane Béatrix, *Dieux des planches*, Paris, Flammarion, 1964.

Hahn Reynaldo, *La Grande Sarah*, Paris, Hachette, 1929.

Lorrain Jean, *Une femme par jour*, Paris, Borel, coll. « Nouvelles collections Guillaume. Lotus bleu », 1896.

Moreno Marguerite, *Souvenirs de ma vie*, Paris, de Flore, 1949.

Renard Jules, *Journal, 1887-1910*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

Robins Elizabeth, *North American Review*, n°171, December 1900.

Rostand Maurice, *Sarah Bernhardt*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Masques et visages », 1950.

Sarcey Francisque, *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques) : Victor Hugo, Dumas père, Scribe, Casimir Delavigne, Balzac, G. Sand, E. Legouvé, A. de Musset, Ronsard, D'Ennery, Labiche etc...* Paris, Bibliothèque des Annales, 1901.

- Études historiques et critiques

Abirached Robert, « Préface », Alfred de Musset, *Lorenzaccio, André Del Sarto*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

Auer Michèle, *Sarah Bernhardt : la première star du théâtre face aux photographes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2000.

Balk Claudia, *Theatergöttinnen: inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*, Basel, Stroemfeld, Frankfurt am Main, Roter Stern, 1994.

Banu Georges, *Sarah Bernhardt, Sculptures de l'éphémère*, Paris, Caisse Nationale des monuments historiques et des sites, 1995.

Bonnefoy Yves, « Préface », William Shakespeare, *Hamlet, Le Roi Lear*, traduit de l'anglais et introduit par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

Brooks Erin Michelle, *Sharing the Stage with the voix d'or: Sarah Bernhardt and Music in the Belle Epoque*, thèse en philosophie, spécialité musicologie, Washington University, 2010.

Castelot André, *Ensorcelante Sarah Bernhardt*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1980.

Delbée Anne, *Le sourire de Sarah Bernhardt*, Paris, Fayard, 2000.

Dubar Monique, « Sarah ou Réjane, Réjane et Sarah : les deux masques de... Victorien Sardou », in Guy Ducrey (dir.) *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.

Duckett Victoria, *Seeing Sarah Bernhardt: performance and silent film*, Urbana, Ill., Chicago, Ill., coll. « Women and film history international », Springfield (Ohio), University of Illinois press, 2015.

Duckett Victoria, « The Actress-Manager and the Movies: Resolving the Double Life of Sarah Bernhardt », *Nineteenth Century Theatre and Film*, vol. 45, 1 may 2018, p. 27-55. <https://doi.org/10.1177/1748372718795562>

Gidel Henry, *Sarah Bernhardt : biographie*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2005.

Goetz Olivier, « Le geste spectaculaire de Victorien Sardou », in Guy Ducrey (dir.) *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.

Goetz Olivier, Jean-Marc Leveratto « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 427-443. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30012>.

Gold Arthur, Fitzdale Robert, *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, 1994.

Guilbert Noëlle, *Chez Sarah Bernhardt dans les théâtres parisiens*, Évreux, Lunes, coll. « Une femme, un lieu », 2002.

Guilbert Noëlle (dir.), *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, galerie Mazarine, 3 octobre 2000-14 janvier 2001], Paris, Bibliothèque nationale de France, Seuil, 2000.

Humbert-Mougin Sylvie, « Introduction », Victorien Sardou, *Théodora*, in *Drames et pièces historiques*, sous la direction d'Isabelle Moindrot, t. V, édition critique par Guy Ducrey et Sylvie Humbert-Mougin, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Jamault Anne, *Sarah Bernhardt et le monde de l'art*, thèse de doctorat en histoire de l'art, dirigée par Eric Darragon, université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2000.

Joannis Claudette, *Sarah Bernhardt*, Paris, Payot, 2000.

Jullian Philippe, *Sarah Bernhardt*, Paris, Balland, 1977.

Khoury Camille, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ? », *Agôn*, n°7, 2015, DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.3448>.

Lavender Catherine, « Notes on The New Woman », *The College of Staten Island/CUNY*, October 2014.

Lorcey Jacques, *Sarah Bernhardt : l'art et la vie*, Biarritz, Séguier, coll. « Empreinte », 2005.

Lippi Laurence, *Le corps de la femme sous les travestis de Sarah Bernhardt*, Paris, École du Louvre, 2001.

Marks Patricia, *Sarah Bernhardt's first american theatrical tour, 1880-1881*, Jefferson (N.C.), McFarland, 2003.

Mariani Laura, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Imola (Bologna), Cuepress, coll. « I saggi », 2016.

McPherson Heather, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Menefee David W., *Sarah Bernhardt in the theatre of films and sound recordings*, foreword by Kevin Brownlow, Jefferson (N. C.), McFarland, 2003.

Mervant-Roux Marie-Madeleine, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », *Sociétés et représentations*, n°35, p. 165-182, 2013. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00826547>.

Musser Charles, « Conversion and convergence : Sarah Bernhardt and the Era of Technological Reproducibility », *Film History*, Vol. 25, n°1-2, 2013. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.25.1-2.154>.

Nectoux Jean-Michel, *Stars et monstres sacrés* [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 19 décembre 1986-1er mars 1987], Paris, Réunion des musées nationaux, 1986.

Ockman Carol, E. Silver Kenneth, *Sarah Bernhardt: the art of high drama*, with contributions by Janis Bergman-Carton, Karen Levitov, Suzanne Schwarz Zuber, New York, the Jewish Museum, New Haven (Conn.), Yale University Press, 2005.

Picaud Virginie, *L'iconographie des costumes de Sarah Bernhardt*, thèse de muséologie, Paris, École du Louvre, 1998.

Picon Sophie-Aude, *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, 2010.

Pronier Ernest, *Sarah Bernhardt : une vie au théâtre*, Genève, A. Jullien, 1946.

Rizzi Mariella, *Sarah Bernhardt : teatro e arte della moda*, Lecce, Pensa multimedia, 2005.

Schwartz-Gatine Élisabeth, « Hamlet de Talma à Mounet-Sully : “une ressemblance immortelle” », *Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, n°35, 2017. DOI : <https://doi.org/10.4000/shakespeare.3906>.

Shirata Yuki, *Sarah Bernhardt : la muse médiatique et le mythe de la féminité*, Sakai, Osaka koritsu daigaku kyodo shuppan-kai, 2009.

Simon-Bacchi Catherine, *Sarah Bernhardt - Mythe et réalité*, Paris, Sedag, 1984.

Spivakoff Pierre, *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*, Paris, Herscher, 1982.

Taranow Gerda, *Sarah Bernhardt : the art within the legend*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1972.

Taranow Gerda, *The Bernhardt « Hamlet »: culture and context*, New York, Washington (D.C.), Paris [etc.], P. Lang, coll. « Artists and issues in the theatre », 1996.

Ubersfeld Anne, « Révolution et topique de la Cité : *Lorenzaccio* », *Littérature*, n°24, 1976. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1976.2055>.

Van Drie Melissa, « Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales : Sarah Bernhardt, Alfred Jarry », *Théâtre/Public*, n°201, 2011.

Willems Michèle, « L'excès face au bon goût : la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n°25, 2007. DOI : <https://doi.org/10.4000/shakespeare.1032>

Wooler Stephanie, « Performing cliché. Sarah Bernhardt and stereotypes of celebrity », in *European Drama and Performance Studies*, 2015-2, n° 5, *Consuming Female Performers (1850s-1950s)*, Chaouche, Sabine, Sadoun-Edouard, Clara (dir.), Classiques Garnier, Paris, p. 263-280. DOI: 10.15122/isbn.978-2-8124-4842-3.

- Principaux médias consultés

Banu Georges, Delbée Anne, Prochasson Christophe, [et al.], *Sarah Bernhardt ou le divin mensonge*, Bibliothèque nationale de France (prod.), coll. « Conférences de la Bibliothèque nationale de France », Paris, 14 décembre 2000, 3 disques compacts 1 h 02 min 02 s, 1 h 06 min 43 s, 33 min 10 s.

Garbit Philippe, « Sarah Bernhardt racontée par ceux qui l'ont connue », *Les nuits de France culture*, France Culture, 19, 20 et 21 mars 2015, 3 fois 29 minutes.

Garrigou-Lagrange Matthieu, « Sarah Bernhardt (1844-1923) : « “Vous ne me connaissez pas” », *Une vie une œuvre*, France Culture 8 mai 2011, 1 heure.

Jeanneney Jean-Noël, « Actualités de Sarah Bernhardt », *Concordance des temps*, 2013, France Culture, 2 mars 2013, 58 minutes.

Racine Jean, *Phèdre*, extrait par Sarah Bernhardt, BnF du phonogramme, Paris, Pathé, 1902.

Rostand Edmond, *L'Aiglon*, extrait par Sarah Bernhardt, New York City, Gramophone shop Inc., 1934.

5. Yvette Guilbert

- Sources

Guilbert Yvette, *L'Art de chanter une chanson*, Paris, Grasset, 1928.

Guilbert Yvette, *Autres temps, autres chants*, préface de Béatrix Dussane, Paris, Robert Laffont, 1945.

Guilbert Yvette, *La chanson de ma vie*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1995.

Guilbert Yvette, *Comment je suis devenue auteur*, Conférence 1er décembre 1934.

Guilbert Yvette, *Comment on devient une étoile*, Paris, P. Dupont, 1893.

Guilbert Yvette, *Les Demi-vieilles*, Paris, F. Juven, 1902.

Guilbert Yvette, *Dix chansons du XVIII^e siècle*, Paris, Heugel, 1929.

Guilbert Yvette, *La Passante émerveillée : mes voyages*, Paris, Grasset, 1929.

Guilbert Yvette, *La Vedette*, Paris, H. Simonis Empis, 1902.

Guilbert Yvette, Simpson Harold, *Yvette Guilbert, struggles and victories*, London, Mills and Boon, 1910.

Guilbert Yvette, *Le Fiacre, L'Éloge des vieux, Madame Arthur, Verligodin*, piano Irène Aïtoff, disque 45 t, coll. « La voix de son maître », 1956.

Guilbert Yvette, *La Complainte des quat'z'étudiants, Partie carrée, Les vieux messieurs, Son nombril*, piano Irène Aïtoff, disque 33 t, coll. « La voix de son maître », sd.

Guilbert Yvette, *Les Vierges*, disque 78 t, Pathé [saphir] 1477 (n^o de face) Pathé [saphir] 1478 (n^o de face), sd.

Guilbert Yvette, *Je suis pocharde, La Pierreuse*, disque 78 t, Gramophone K446, sd.

- Sources indirectes

Bac Ferdinand, *Femmes de théâtre*, préface d'Yvette Guilbert, Paris, H. Simonis Empis, s. d.

Geffroy Gustave, *Yvette Guilbert*, orné par Toulouse-Lautrec, Paris, 1894.

Georges-Michel Michel, *En jardinant avec Bergson...*, Paris, Albin Michel, 1926.

Laforgue Jules, *Les derniers vers de Jules Laforgue : des fleurs de bonne volonté, le Concile féerique, derniers vers*, Tours, Deslis Frères, 1890.

Latour Joseph, *Yvette : fantaisie fin de siècle*, Paris, Nouvelle librairie parisienne, A. Savine, 1891.

Makower Stanley V, « On the art of Yvette Guilbert », *The Yellow book*, vol. IX, april 1896.

Moustier Yvonne, « Deux époques : deux états d'âme. De la chanson au jazz... [Yvette Guilbert, Dranem, Eugénie Buffet, Mayol, etc.] », in *l'Ami du peuple du Soir*, 28 mai-27 juin 1929.

- Études historiques et critiques

Brécourt-Villars Claudine, *Yvette Guilbert l'irrespectueuse*, Paris, Plon, 1997.

Brunschwig Chantal, Klein Jean-Claude, *Cent ans de chanson française*, Paris, Seuil, 1972.

Cachin Françoise, Favier Jean, *Yvette Guilbert, Diseuse fin de siècle*, Paris, Albi, Bibliothèque Nationale de France, Musée Toulouse-Lautrec, 1994.

Devynk Danièle, Guégan Stéphane, *Toulouse-Lautrec. L'Expo*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, coll. « Rmn albums expositions », 2019.

Dutheil-Pessin Catherine, « Chanson sociale et chanson réaliste », *Cités*, n° 19, 2004, p. 27-42. DOI : 10.3917/cite.019.0027.

Dutheil-Pessin Catherine, « La chair de nos souvenirs ; voix et chansons populaires », *Revue internationale de psychosociologie*, n°18, 2002.

Dutheil-Pessin Catherine, « Y. Guilbert, la presse, son image, sa carrière », in Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010.

Gouspy Carol, « La représentation des chanteuses au café-concert : les genres de la romancière comique et de la diseuse », *Volume*, n°2, 2003, p. 27-39. DOI : 10.4000/volume.2218.

Hanke Helmut, *Yvette Guilbert: die Muse von Montmartre*, Henschelverlag, Berlin, 1974.

Knapp Bettina, Chipman Myra, *That was Yvette, the biography of Yvette Guilbert, the great diseuse*, New York, Chicago, San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, 1964.

Mei Silvia, « La ligne d'Yvette Guilbert, La mise en silhouette comme dispositif de vision et technique de distinction » in *European Drama and Performance Studies*, n° 3, 2014, p. 191-214. DOI: 10.15122/isbn.978-2-8124-3270-5.

Rykner Arnaud, « Visages en scène : de l'écrin à l'écran pantomimique », in *Ligeia, Art et frontalité, scène, peinture, performance*, n° 81-82-83-84, janvier-juin 2008, p. 99-104.

Weisberg Gabriel P. « The Divan Japonais. Popular culture in a fin-de-siècle performance space », in *European Drama and Performance Studies* n° 5, 2015, p. 345-358. DOI: 10.15122/isbn.978-2-8124-4842-3.

Ziegenmeyer Annette, *Yvette Guilbert : Pionierin einer musikalischen Mediävistik zum Hören*, Köln, Dohr, coll. « Musicolonia », 2013.

- Principaux médias consultés

Garbit Philippe, « Yvette Guilbert : Je ne suis pas déçue, beaucoup de souffrance et beaucoup de joie sur mon parcours » [1944], *Les Nuits de France Culture*, France Culture, 11 juin 2017, 30 minutes.

6. Zouc

- Sources directes

Guibert Hervé, Montandon Roger, Piroué Georges, *Zouc, Zouc*, Paris, Balland, 1977.

Zouc, Zouc 78 [Enregistrement sonore], S.l., s.n., RCA-Victor, 1978.

Zouc, Radioscopie, Jacques Chancel (prod.), France Inter, 21 novembre 1980, 30 minutes.

Zouc, Le dernier rôle du R'Alboum, Yves Yersin, Renato Berta, Robert Boner (réal.), Roger Montandon (mise en scène), RCA Vidéo, Sidonie, Zouc (prod.), 25 mai 1981.

- Sources indirectes

Alezra Dominique : programmes, recettes de *La Vieille Grille*.

Bouille Murielle, « Zouc », in Bernard Prongué (dir.), *Le canton du Jura de A à Z*, Porrentruy, 1991, p. 210.

Desbiolles Maryline, *Une femme drôle*, Paris, L'Olivier, coll. « Figures libres », 2010.

Dubor Françoise, in Gojan Simone (dir.) *Dictionnaire du théâtre en Suisse, R-Z*, Zurich, 2005, p. 2154-2155.

Guibert Hervé, *Zouc par Zouc, L'entretien avec Hervé Guibert*, (1978), Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2006.

Service pour la promotion de l'égalité entre homme et femme, *Pionnières et créatrices en Suisse romande : XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Slatkine, 2004.

- Principaux médias consultés

Brabant Charles (réal.), *Zouc le miroir des autres*, TF1, 1976, 97 minutes.

Butler Annie (réal.), « Jacques Doillon, Zouc, Pierre Granier-Deferre », *Spécial cinéma*, Radio Télévision Suisse, 3 octobre 1983, 49 minutes, 29 secondes.

Clément Fabienne (réal.), « Jean-Quentin Chatelain, Jacques Weber », *Faxculture*, 4 novembre 1999, Radio Télévision Suisse, 1 heure, 2 minutes, 22 secondes.

De Luidi Luca, Pallay Nicolas (réal.), « Zouc... », *Illico*, Radio Télévision Suisse, 14 septembre 2006, 41 minutes, 37 secondes.

Garbit Philippe (prod.), « Images et visages du théâtre d'aujourd'hui. Entretien avec Tania Balachova 2/2 » [1968], *France Culture*, « Les Nuits de France Culture », 22 avril 2016, 30 minutes.

Massot Claude (réal.), *Zouc, c'est quoi ?*, *Dim Dam Dom*, de Galard Daisy (prod.) Office de Radio Télévision Française, 1971, 12 minutes.

Massot Claude (réal.), « Les chemins de Zouc », *Fiction*, Radio Télévision Suisse, 1^{er} janvier 1988, 51 minutes 10 secondes.

Minkof Serge (réal.), *Devine qui vient dîner ce soir*, Radio Télévision Suisse, 9 décembre 1976, 1 heure 39 minutes.

Krassimira Rad (réal.), « Monde extraordinaire de Zouc », *Plateau libre*, Radio Télévision Suisse, 1^{er} janvier 1973, 1 heure, 12 minutes.

Santini Charles, « Zouc, spécial 700^e ou 700 ans d'humour en Suisse », *Le fond de la corbeille*, Radio Télévision Suisse, 31 août 1981, 16 minutes, 38 secondes.

TSR (réal.), *Un jour une heure*, Radio Télévision Suisse, 27 mars 1973, 4 minutes, 59 secondes.

TSR (réal.), *Télé journal*, 11 avril 1985, 2 minutes 39 secondes ; 27 octobre 1988, 2 minutes 44 secondes ; 5 juillet 1989, 2 minutes 12 secondes.

Vizner Jaroslav (réal.), « Voyage au bout de la chanson », *Entracte*, Radio Télévision Suisse, 16 mars 1982, 59 minutes, 52 secondes.

7. Angélica Liddell

- Sources directes

Textes

Liddell Angélica, *L'Année de Richard*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Liddell Angélica, *Via lucis*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Entretiens

Adler Laure, Liddell Angélica, *De la représentation à l'exposition de soi*, entretien bilingue français espagnol, Avignon, Presses Universitaires d'Avignon, coll. « Entre-Vues », 2017.

« Poète, chamane ou metteuse en scène ? Entretien par Delphine Abrecht et Noémie Desarzens, avec l'aide de Victoria Mariani (interprète) », *Metteur en scène aujourd'hui, Identité artistique en question ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2017, p. 297-301.

« Angélica Liddell Interview at La Bâtie Festival de Genève 2011 », Presse Bâtie, mardi 13 septembre 2011. <https://vimeo.com/29018891>.

- Études historiques et critiques

De Baecque Antoine, *En d'atroces souffrances, pour une histoire de la douleur*, Paris, Alma, 2015.

Bottin Béatrice, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique*, n° 114-2, 2012. DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2163.

Caillon Ulysse, « Angélica Liddell sur la scène française : des limites de la transgression "féminine" », *Horizons/Théâtre*, n° 10-11, 2017, p. 114-135. DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.522>.

Casas Arturo, Gräbner Cornelia (dir.) *Performing poetry : body, place and rhythm in the poetry performance*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.

Cousin Marion, *L'Auteur en scène. Analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse en études théâtrales, dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris 3, 2012.

Danan Joseph, « Portrait du metteur en scène en maître des cérémonies », *Metteur en scène aujourd'hui, Identité artistique en question ?*, coll. « Le spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2017, p. 253-260.

Deleuze Gilles, *Un manifeste de moins*, in Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions, Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, Paris, Minuit, 1979.

Deschamp-Ségura Marceau, « Entre la scène et la salle : le théâtre shakespearien comme esthétique de la traversée », *Shakespeare en devenir – les Cahiers de La Licorne*, n° 11, 2016. URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=1952>.

Girard Mathilde, « Transfert de dépendance », *Critique*, n° 810, 2014, p. 949-955. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2014-11-page-949.htm>.

Hubert Marie-Claude, *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

Lemaire Véronique, « Corps et pouvoir ou " le corps du temps ", à propos de *El Año de Ricardo* d'Angelica Liddell », *Études théâtrales*, n° 66, 2017, p. 86-94. DOI : 10.3917/etth.066.0086.

Maestro Jesús G. (ed.), *El sexo del teatro : arte y posmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Vigo, Pontevedra (España), Editorial Academia del Hispanismo, coll. « Publicaciones académicas. Biblioteca de Theatralia », 2014.

Mok Jungweon, *Les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable*, thèse en arts du spectacle, dirigée par Christiane Page, Université Rennes 2, 2017.

Santamaria i Roig Núria, « Plaidoyer pour une raison nouvelle », *Études théâtrales*, n°46, 2009, p. 78-85. DOI : 10.3917/etth.046.0078.

Théron Florence, *La violence du quotidien : formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, Laverune, l'Entretiens, coll. « Théâtre et cinéma », 2015.

Thiériot Gérard (dir.), *Le théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond ?*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2013.

Tournier Milène, *Figures de l'impudeur : dire, écrire, jouer l'intime (1970-2016)*, thèse en études théâtrales, dirigée par Hélène Kuntz, Université Sorbonne Paris Cité, 2017.

Venet Gisèle, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaine des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°55, 2002, p. 7-25. DOI : <https://doi.org/10.3406/xvii.2002.1794>.

Vives Jean-Michel, « Personnages psychopathiques sur la scène : un essai freudien de technique psychanalytique », *Cliniques méditerranéennes*, n°80, 2009, p. 219-232. DOI : 10.3917/cm.080.0219.

- Principaux médias consultés

Liddell Angélica, « Supramuros 2016 : La Leçon d'Angélica Liddell, présentée par Laure Adler », *Conférences*, France Culture, 14 avril 2017, 58 minutes 54 secondes.

Picon Sophie-Aude, « Scènes imaginaires avec Angélica Liddell, entretien par Arnaud Laporte », *Fictions/Théâtre et cie*, France Culture, 22 novembre 2015, 1heure 59 minutes.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	8
1. État de l'art.....	9
1. 1. Arts de la scène, quelle histoire du jeu ?.....	10
1. 2. Histoire de l'art et études de genre.....	14
1. 3. Philosophie de l'émancipation.....	19
2. Corpus.....	21
2. 1. Sappho, un chiffre archaïque.....	23
2. 2. Bouquet Belle Époque.....	24
a. <i>Lorenzaccio</i> et <i>Hamlet</i> de Sarah Bernhardt (1844-1923).....	25
b. Le répertoire érotico-égrillard d'Yvette Guilbert (1866-1944).....	26
c. La pantomime de Colette (1873-1954).....	27
d. Isadora Duncan (1877-1927), les danses.....	28
2. 3. 1970-1980, des révolutions et <i>L'Alboum</i> de Zouc (1950-).....	30
2. 4. 2000 : les « post- », <i>L'Année de Richard</i> , Angélica Liddell.....	32
3. Sources.....	37
3. 1. Sources directes.....	37
3. 2. Sources indirectes.....	38
4. Hypothèses de recherche.....	39
5. <i>Ethos</i> de la recherche.....	42
6. Plan.....	45
Chapitre 1. Les différents contextes d'émancipation d'une actrice	47
I. Histoire des femmes, trajectoires d'actrices.....	49
1. La situation des femmes dans l'histoire, une approche anthropologique et philosophique féministe.....	50
1. 1. Une actrice est une femme.....	50
1. 1. 1. De la théorie et de l'expérience : situer des trajectoires.....	51
1. 1. 2. S'émanciper dans et par le mariage.....	53
1. 2. Une femme est une actrice.....	55
2. Continuités et logiques du visible et de l'invisible.....	60
2. 1. Le prolétariat artistique.....	61
2. 1. 1. L'espoir de l'émancipation par les planches.....	61
2. 1. 2. Une prostitution structurelle.....	63
2. 2. L'expérience de la folie est émancipatrice.....	69

2. 2. 1. Lire et voir sous les apparences	69
2. 2. 2. Ce que l'on voit, ce à quoi l'on assiste.....	73
2. 3. Vers le plaisir	77
2. 3. 1. Le jardin comme lieu de transition entre scène privée et scène publique.	77
2. 3. 2. Le faune : identification et distanciation	80
3. Rôles, fonctions et places du protecteur.....	84
3. 1. Des hommes bien insérés dans les milieux de l'art et de la politique	85
3. 1. 1. Le rôle de facilitateur	85
3. 1. 2. Le rôle de protecteur	89
3. 2. Des femmes très proches	91
3. 2. 1. Le rôle de l'accompagnatrice	91
3. 2. 2. Le rôle de la mère.....	94
3. 3. Des partenaires de création	97
3. 3. 1. Le rôle de la peinture	98
3. 3. 2. Le rôle du partenaire multipotent.....	101
4. Créer et gérer sa compagnie	104
4. 1. Petite forme dans grands ensembles.....	106
4. 2. Aller se faire voir ailleurs.....	109
4. 2. 1. Au café-concert	109
4. 2. 2. Dans des salons.....	112
4. 3. De l'amitié dans la création	114
4. 4. Diriger un théâtre, une « directrice avec un grand D »	117
II. Formation artistique et émancipation	123
1. Du conservatoire aux cours privés : la transmission d'un code.....	124
1. 1. Le Conservatoire, la transmission de la tradition.....	125
1. 1. 1. L'art de dire	125
1. 1. 2. Le corps du personnage	129
1. 2. Le cours de Tania Balachova, la transmission de l'émancipation	137
1. 2. 1. Quel enseignement ?.....	137
1. 2. 2. Faire du théâtre, se soigner d'être une femme.....	141
1. 2. 3. Donner au corps sa place : du « contre emploi » à l'art brut.....	143
2. Le rôle du hors-champ dans la formation de l'actrice	147
2. 1. Le théâtre au café-concert	148
2. 1. 1. Une formation théâtrale.....	148
2. 1. 2. S'émanciper d'un marché, développer un répertoire et une manière de chanter ...	151
2. 2. La performance au théâtre	155
2. 2. 1. Centralité de l'acte poétique de l'actrice.....	155
2. 2. 2. Performeuse, poète, le risque de s'identifier aux hommes.....	159
3. Des fictions émancipatrices	162

3. 1. Un <i>ethos</i> de « grande dame »	162
3. 2. L'antiquité comme fiction émancipatrice	167
3. 2. 1. S'approprier un <i>topos</i>	167
3. 2. 2. Construire sa propre fiction	170
3. 3. L'émancipation est une incarnation	172
3. 3. 1. Se former : corps d'art, corps sain	173
3. 3. 2. Le corps moral et lieu du <i>je</i>	174
III. (Se) mettre en scène ; motifs et figures de l'autorité de l'actrice.....	179
1. Se mettre en scène à travers l'histoire des formes de « Seule en scène »	180
1. 1. Une pragmatique poétique à visée émancipatrice.....	180
1. 2. Occuper seule la scène.....	184
1.2.1. Le récital.....	185
1.2.2. Une danseuse musicienne	188
1.2.3 Une femme-orchestre.....	189
1. 3. Diva et metteuse en scène, le public comme partenaire	194
1.3.1. Le spectacle dans un fauteuil	195
1. 3. 2. Une pièce, un personnage, un héros ou une héroïne ?.....	198
2. Du numéro de chant au Seule en scène, <i>je</i> et jeu	203
2.1. Motifs et figures de l'engagement de l'actrice, l'exemple d'Yvette Guilbert.....	204
2.2. Seule en scène en tant qu'autres, <i>L'Alboum</i> de Zouc.....	209
2. 2. 1. Une mise en scène des rapports de pouvoir	209
2. 2. 2. Rendre compte de soi.....	213
3. Mettre en scène un corps au pouvoir avec Shakespeare.....	217
3. 1. <i>L'Année de Richard</i> d'Angélica Liddell : mettre en scène la domination comme soumission	218
3. 1. 1. De <i>Richard III</i> à <i>L'Année de Richard</i>	218
3. 1. 2. Du désir du pouvoir	221
3. 1. 3. Affirmation de l'autrice dans une esthétique postdramatique : ne pas renoncer au sens.....	224
3.2. (Se) mettre en scène (dans) <i>Hamlet</i> : Sarah Bernhardt	228
3. 2. 1. L'ombre de Shakespeare.....	228
3.2.2. Rendre matérielle une image.....	233
Chapitre 2. Genre et émancipation en arts de la scène	242
I. La canonicité dans les arts	245
1. Le canon	247
2. Le canon au théâtre	250
2. 1. Normalisation du français	251
2. 2. Autrice, actrice, histoire d'un croisement.....	253

3. Brève analyse des règles classiques en termes de genre	256
3. 1. Des théories au théâtre	256
3. 2. <i>Phèdre</i> , un exemple	260
4. L'« origine » (mythique) du théâtre en Occident et la naissance de la « démocratie » : masculinisation du domaine de la représentation	262
4. 1. Coextensivité des scènes théâtrales et politiques	263
4. 2. Une dramaturgie masculine	264
II. Les représentations de la féminité dans l'art scénique	267
1. Le genre comme langage	267
1. 1. Incorporer les gestes et attitudes du féminin	269
1. 2. L'émancipation dans le cadre du système des emplois : créer un nouveau « type » en marquant les normes de genre.	272
1. 3. Lorenzaccio au féminin	276
2. Les femmes, le féminin et la beauté	279
2. 1. L'émancipation est une incarnation de la beauté	280
2. 1. 1. La danse et la beauté	281
2. 1. 2. La notion d'incarnation	282
2. 1. 3. Un corps symbolique	285
2. 2. Langages du féminin	287
2. 2. 1. Une féminité paysage	287
2. 2. 2. Féminin langue du désir	289
2. 2. 3. Le théâtre, art féminin	291
3. Faire événement de la nudité, par-delà les genres ?	293
3. 1. Hybrider les imaginaires : l'androgynie au risque du genre	293
3. 1. 1. Histoire d'Ève, à propos de l'évènementialité du corps féminin	294
3. 1. 2. Le nu et le voile	296
3. 1. 3. « Viriliser » Ève	299
3. 2. L'événement de <i>La Chair</i>	305
3. 2. 1. Ève s'ensauvage	306
3. 2. 2. Pratique d'une apparition	308
3. 2. 3. Puissances du sein	309
3. 3. « Le corps est le territoire scénique »	313
3. 3. 1. Un corps défait	314
3. 3. 2. Corporéité fasciste et négation du féminin	315
3. 3. 3. « Protestation virile » et spectres de <i>Ninfa</i>	318
III. De la neutralisation à la subversion du genre	321
1. Faire rire pour faire oublier son genre	322
1. 1. De l'impossible rire féminin au répertoire féministe d'Yvette Guilbert	323

1. 1. 1. Thérèse, une illustre et virile prédécesseuse.....	323
1. 1. 2. L'impossible rire des femmes.....	326
1. 1. 3. Un répertoire féministe.....	327
1. 2. Jouer avec la censure : vers un <i>ethos</i> du témoin	331
1. 2. 1. Un <i>ethos</i> nécessairement double.....	331
1. 2. 2. Un <i>ethos</i> véhicule	332
2. Interroger le genre : du lien entre la performance et l'existence	335
2. 1. La fonction comique des rites relationnels entre hommes et femmes.....	336
2. 1. 1. Femmes et hommes sont risibles car physiquement situés.....	336
2.1.2. La violence du genre.....	339
2.1.3. Circularités de l'art et la société dans <i>L'Alboum</i>	341
2. 2. Renouer avec la puissance (transgressive) du féminin	344
2. 2. 1. Les difficultés du corps sexué.....	344
2. 2. 2. Solitudes.....	346
2. 2. 3. De la grand-mère au <i>care</i> , vers le dépassement du genre.....	347
2. 3. Renverser la vapeur	350
2. 3. 1. Un jeune homme viril.....	350
2. 3. 2. Un Hamlet gamin.....	352
2. 3. 3. Vers l'enfance du théâtre	354
Chapitre 3. Représenter le vivant, s'émanciper de l'idée de Nature.....	360
I. Subvertir de l'intérieur les représentations de la Nature.....	363
1. Aphrodite, les jeunes filles, les fleurs.....	364
1. 1. Vénus.....	365
1. 2. La nature légiférante	367
1. 3. Les jeunes filles et les fleurs enchaînées	369
2. Épaisseurs de l'onde.....	374
2. 1. La vague et la modélisation de la Nature.....	375
2. 2. L'onde traverse toutes choses.....	376
2. 3. La fleur mime la vague	378
3. Lignes de vie, ou de beauté ? Détour par le serpent.....	381
3. 1. La ligne / l'art pour s'émanciper de la perte.....	382
3. 2. La ligne serpentine.....	384
3. 3. Émanciper le serpent – Sssarah Bernhardt.....	387
4. La nature lieu de la catastrophe humaine, et espace de jeu.....	391
4. 1. Mise en jeu de la Nature.....	392
4. 2. Vers une nouvelle espèce	393
4. 3. Trickster ?	395
II. Lois d'espaces, lois d'espèces	398

1. S'émanciper de la « condition humaine »	399
1. 1. S'abandonner à la loi de la gravitation universelle	400
1. 2. Lire le livre de la Nature : l'écrire	402
1. 3. Mimer l'oiseau	405
2. S'émanciper de la représentation de la mort	407
2. 1. La nature du théâtre est sociale	407
2. 2. Représenter la mort dans la vie	409
2. 3. Révéler les présupposés anthropologiques du théâtre	410
3. S'émanciper de l'anthropos sur un balai	414
3. 1. La vie est une chienne	415
3. 2. Les rapports artistiques sont des rapports de forces	417
3. 3. Le théâtre est un animal	419
III. Théâtre et hystérie	422
1. Positions	423
1. 1. Scène spectaculaire	425
1. 2. Scène imaginaire	428
1. 3. Psychanalyse et féminisme	433
2. L'hystérie et ses monstres	436
2. 1. L'hystérie est un rapport de pouvoirs	437
2. 2. L'hystérie est un rapport de pouvoirs, bis	440
2. 3. Richard, Œdipe, Antigone et les autres	444
3. Puissances ludiques de l'hystérie	453
3. 1. Qu'est-ce que jouer ? Narcisse et l'émancipation	454
3. 2. L'hystérie comme réservoir de formes spectaculaires	457
3. 3. L'hystérie comme initiation	464
Chapitre 4. Gestes émancipés	470
I. Situer son geste	473
1. S'émanciper : faire place à la première personne	474
1. 1. Le geste du <i>melos</i>	474
1. 2. Aligner les sphères	478
1. 2. 1. Situer symboliquement une filiation masculine	479
1. 2. 2. Affronter la mère, s'affronter soi-même	481
1. 2. 3. De l'interprétation du personnage à celle de la pièce	484
1. 3. Du personnage à la <i>persona</i>	486
1. 3. 1. Évacuer le féminin	487
1. 3. 2. La séduction est un masque mâle, le bouffon celui de l'actrice	489
1. 3. 3. Du féminin dans l'acte de création : exorciser le mâle	493
1. 4. De la personne aux personnages	496

1. 4. 1. Prendre scène.....	497
1. 4. 2. L'égalité créatrice, le regard subjectivant.....	500
1. 4. 3. Faire scène.....	505
2. La place de l'autre dans le geste	509
2. 1. Le geste de la diseuse : construire une atmosphère par les mots	510
2. 1. 1. Répondre à une invitation / Fouiller les mots, fouiller la terre.....	511
2. 1. 2. Entrer dans l'univers du poète.....	513
2. 1. 3. Ancrer un imaginaire éthéré.....	515
2. 2. Un geste émancipé trouve son langage	517
2. 2. 1. De la pantomime au théâtre	518
2. 2. 2. Où la mime se mit à parler	519
2. 2. 3. Le peau geste et le « corps sans organe »	522
2. 3. Le geste d'écouter est émancipateur	524
2. 3. 1. « Le miroir de la vision ».....	525
2. 3. 2. Deux fonctions du corps	528
2. 3. 3. Une troisième image.....	530
II- Du geste à la signature – la geste des actrices.....	533
1. Tendre.....	534
1. 1. Devenir classique.....	535
1. 1. 1. La musique comme partenaire de jeu.....	535
1. 1. 2. Déployer des formes simples.....	538
1. 1. 3. Un geste gracieux.....	541
1. 2. Le geste d'Angélica Liddell, du personnage au paysage.....	545
1. 2. 1. Le bouffon et la performeuse.....	545
1. 2. 2. Une nouvelle agentivité.....	547
1. 2. 3. Une esthétique de la suspension	550
1. 3. Émancipations du geste de Sarah Bernhardt autour de 1900	553
1. 3. 1. De l'or aux bafouillages.....	554
1. 3. 2. Divine en silence.....	556
1. 3. 3. Un geste cinématographique	558
2. Disparaître	561
2. 1. Un geste plastique	562
2. 1. 1. Travailler l'ambivalence	562
2. 1. 2. Étrange et drôle geste d'Yvette Guilbert.....	565
2. 1. 3. Un arbre dans le vent.....	567
2. 2. Un geste fluide.....	572
2. 2. 1. Sauver le personnage.....	572
2. 2. 2. Un art du portrait.....	576

2. 2. 3. Les limites du miroir	578
3. Un art de la joie	581
3.1. Nécessité de la joie	581
3.1.1. Dédoublement joyeux	582
3.1.2. La joie peut tout exprimer.....	584
3. 2. Où l'on s'amuse	585
3. 2. 1. <i>Unheimlich</i> ou geste émancipé ?.....	586
3. 2. 2. Un geste « hanté de souplesse »	588
3. 2. 3. Une grammaire du silence	592
Chapitre 5. Portées émancipatrices, effets de résonances poétiques.....	597
I. De l'invisibilisation et de l'infériorité des femmes	601
1. L'héritage des grandes figures.....	601
1. 1. La marque de l'actrice sur le rôle.....	602
1. 1. 1. Le genre du rôle plutôt que celui de l'actrice.....	602
1. 1. 2. Transmission du féminin du geste	604
1. 1. 3. Nécessités du théâtre	606
1. 2. Émanciper ses émules	611
1. 2. 1. Fonder des écoles	611
1. 2. 2. Un rêve de translucidité.....	613
1. 2. 3. Autorité des muses.....	617
1. 2. 4. Une utopie du chœur.....	620
2. Épuiser la dualité, explorer les lieux	623
2. 1. Circulation aporétique du mélodrame	623
2. 1. 1. Mettre en scène une figure duelle	624
2. 1. 2. De <i>Lorenzaccio</i> à <i>L'Année de Richard</i>	627
2. 1. 3. À quoi rêve le théâtre?	630
2. 2. Créer des liens émancipateurs.....	632
2. 2. 1. Opératrice du désir des autres.....	632
2. 2. 2. Porter les hommes à parler d'eux.....	634
2. 2. 3. Faire entendre un lieu.....	636
2. 3. Vers l'égalité	639
2. 3. 1. Égalité des genres artistiques et des intelligences	639
2. 3. 2. À la recherche de la verticalité.....	641
2. 3. 3. Émanciper l'art du bourgeoisisme	643
II. Théâtres de femmes	647
1. De l'une aux autres, les spectatrices émancipées	648
1. 1. Les spectatrices : toujours là !	649
1. 1. 1. Spectatrices antiques et modernes en Europe.....	649

1. 1. 2. Spectatrices en 1900	652
1. 1. 3. Spectatrices à la fin du XX ^e siècle, début du XXI ^e	655
1. 2. Transfert d'altérité, être ou avoir un corps	658
1. 2. 1. Le genre du rôle dans les discours des actrices.....	658
1. 2. 2. Colette, Duncan et les Tanagra.....	664
1. 2. 3. Les « spectatrices » du rite mélodique, faire entendre la voix des femmes	666
2. Le spectateur est une femme	669
2. 1. Assourdir	670
2. 2. Nuit – d'un principe de spirale.....	673
2. 3. Émanciper le spectateur	676
2. 4. Subjectiver l'espace de la représentation, responsabiliser le garçon	678
3. Un nouveau registre.....	682
3. 1. Changer de répertoire, plonger dans le temps.....	682
3. 2. Des dangers de l'abstraction républicaine.....	686
3. 3. Du ca'conc' au théâtre : un rôle pour une quarantenaire.....	690
III. Ouvrir les voix·e·s, démonter la machine ?.....	694
1. Présences miroirs et retours.....	695
1. 1. Ouvrir la porte.....	695
1. 2. Ouvrir l'ouïe	701
1. 3. Saturation !	703
2. Ouvrir des pistes.....	706
2. 1. Souffler le génie	707
2. 2. <i>Reclaim</i>	710
2. 3. Empower	713
2. 4. Transmettre un monde qui tremble	715
3. Le féminin n'est pas dans le langage.....	719
3. 1. Démêler les fictions.....	720
3. 2. Découvrir un désir de dire.....	723
3. 3. Dépasser le désir de reconnaissance.....	725
4. Des langues maternelles	729
4. 1. Rendre leur place aux mères	730
4. 2. S'inscrire dans une filiation	732
4. 3. D'autres formes de désir	735
Conclusion	745
Table des illustrations.....	758

Textes des chansons citées d'Yvette Guilbert.....	762
Corpus raisonné.....	776
INDEX.....	778
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	790
1. Arts de la scène.....	790
2. Sciences humaines et sociales.....	802
3. Féminisme, études de genre et LGBTQI+.....	812
Sources & bibliographie par actrice.....	820
1. Sappho.....	821
- Sources directes.....	821
- Études historiques et critiques.....	821
2. Colette.....	823
- Sources directes.....	823
- Sources indirectes.....	824
- Études historiques et critiques.....	824
- Principaux médias consultés.....	825
3. Isadora Duncan.....	825
- Sources directes.....	825
- Sources indirectes.....	825
- Études historiques et critiques.....	826
- Principaux médias consultés.....	828
4. Sarah Bernhardt.....	828
- Sources directes.....	828
- Sources indirectes.....	828
- Études historiques et critiques.....	829
- Principaux médias consultés.....	832
5. Yvette Guilbert.....	832
- Sources.....	832
- Sources indirectes.....	833
- Études historiques et critiques.....	834
- Principaux médias consultés.....	834

6. Zouc.....	835
- Sources directes.....	835
- Sources indirectes.....	835
- Principaux médias consultés	835
7. Angélica Liddell	836
- Sources directes.....	836
- Études historiques et critiques	836
- Principaux médias consultés	838
TABLE DES MATIÈRES.....	839