



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 3, n° 2, Automne 2002
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.11218>

Les dessous romanesques de l'actrice

Agathe Lechevallier



Sylvie Jouanny, *[L'Actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du ^{xix}siècle](#)*, Genève, Droz, 2002, 442 p.



Pour citer cet article

Agathe Lechevallier, « Les dessous romanesques de l'actrice », Acta fabula, vol. 3, n° 2, , Automne 2002, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11218.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2002, consulté le 17 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11218

Les dessous romanesques de l'actrice

Agathe Lechevallier

L'introduction de l'ouvrage part d'une constatation historique : la démocratisation de la culture entre 1870 et 1914 fait du théâtre un phénomène de société. Selon Sylvie Jouanny, il devient alors « porteur et créateur d'un imaginaire social » (9), et c'est l'actrice surtout qui va cristalliser les désirs et les fantasmes d'une époque. L'ouvrage analyse la manière dont la littérature se fait l'écho et le relais de cette fascination en s'emparant peu à peu de l'actrice pour en faire un personnage emblématique : la vogue des romans d'actrice (écrits par elles, ou centrés sur elles) témoigne de l'élaboration d'un mythe, dont le traitement évoluera avec les différentes esthétiques qui vont le traverser. C'est donc un « parcours », dont les différentes étapes correspondent à des variations symboliques, que propose Sylvie Jouanny.

Deux idées centrales sous-tendent l'ensemble de l'étude : d'une part, les romans d'actrice se construisent sur un certain nombre de traits récurrents, tant sémantiques que formels, qui finissent par constituer une norme que Sylvie Jouanny assimile à un « sous-genre » littéraire (16) ; d'autre part, le présupposé réaliste qui est au fondement des premiers discours sur l'actrice (présupposé qui fait partie du pacte autobiographique dans les Mémoires d'actrices, et du programme esthétique des premiers romans étudiés, comme *La Faustin* des Goncourt) est rapidement perturbé et subverti par le développement du mythe.

La première partie étudie l'actrice vue par elle-même : Sylvie Jouanny y travaille sur les Mémoires des « femmes de spectacle » (actrices, chanteuses ou danseuses : on trouve ici Marie Colombier, Isadora Duncan, Cléo de Mérode, Yvette Guilbert ...), puis sur les romans de l'actrice Marie Colombier. Il s'agit ici de montrer comment l'imaginaire, qui travaille de plus en plus les autoportraits des Mémoires, fait basculer finalement le personnage de l'actrice vers le roman. Cette partie descriptive met en outre en évidence un certain nombre de *topoi* (centrés d'une part sur la construction d'un destin exceptionnel, d'une vie tout entière orientée vers le succès, d'autre part sur un imaginaire érotique) : l'image de l'actrice se formalise ainsi peu à peu autour d'un noyau thématique et rhétorique constant.

La seconde partie s'attache à l'étude de *La Faustin*. Sylvie Jouanny tente de montrer ici que le personnage de l'actrice est à la fois une figure obligée du roman réaliste (du fait de son rayonnement au sein de la société) et un élément qui en

perturbe le programme. D'abord, parce qu'elle montre que l'actrice représente hyperboliquement la femme, et que parler de l'actrice permet de parler indirectement du désir ; or, selon Sylvie Jouanny, la mise en scène du désir, « force irrationnelle et incontrôlable » (210), excède forcément le traitement objectif du réel. Ensuite parce que l'actrice permet de thématiser une dialectique du vrai et du faux qui fonde le discours réaliste : l'omniprésence de la métaphore théâtrale dans le récit offre au romancier des apparences à dévoiler, des masques à faire tomber ; mais elle met aussi en relief le paradoxe qui consiste à vouloir dire le vrai au sein de la fiction.

C'est autour de ce questionnement sur la réalité et l'illusion que se structure la troisième partie de l'ouvrage. Sylvie Jouanny y étudie successivement *Dinah Samuel* de Champsaur, puis *L'Eve Future* et *Bruges-la-Morte*. Ces trois romans montrent comment l'idée d'actrice prend progressivement le pas sur la description de l'actrice réelle. Celle-ci devient l'emblème d'une société décadente qui a fait de l'apparence sa valeur suprême. Mieux vaut alors préférer l'actrice absolue, la « méta-actrice » (351) comme l'appelle Sylvie Jouanny pour souligner sa relation avec la métaphysique (l'andréide chez Villiers, la morte chez Rodenbach), à l'actrice imparfaite : l'apparence hyperbolique devient ici idéalité, et signe d'une spiritualité, en même temps que « le roman sur l'actrice devient un roman sur la représentation » (343).

Enfin, un dernier chapitre élargit la perspective, en traçant une continuité entre les images fondatrices que proposent Baudelaire dans « La Fanfarlo » et Nerval dans *Les Filles du feu* et *Aurélia*, et l'évolution postérieure de la figure de l'actrice chez Jules Verne (*Le Château des Carpathes*), Pierre Louÿs (*La Femme et le pantin*), Proust (*La Recherche*), et Claudel (*Le Soulier de satin*).

C'est donc une « dynamique globale de l'image de l'actrice » (407), en relation avec l'évolution du genre romanesque et les mutations esthétiques de la fin du XIX^{ème} siècle, que propose l'auteur. Sylvie Jouanny met en relief la manière dont le personnage, par le biais de la théâtralisation, permet de subvertir le modèle réaliste et illustre de manière exemplaire le passage au symbolisme. Elle précise malgré tout que « la question de l'actrice n'explique pas, à elle seule, ce grand saut » (375) entre différentes esthétiques romanesques.

Les présupposés et les enjeux directement théoriques de l'ouvrage restent pourtant relativement flous. L'auteur conclut en effet ainsi, à la dernière page :

[Notre] démarche [...] imposait une méthode ne se fondant pas sur une « grille de lecture » : ni anthropologie de l'imaginaire, ni mythographie, ni analyse linguistique du discours, ni sociologie de la littérature, ni psychanalyse, ni histoire littéraire. Et pourtant, toutes ces méthodes d'approche eussent été justifiées et fertiles. Mais pour un sujet aussi vaste et libre, on pouvait redouter l'aspect systématique de ces

types de critique et de leurs terminologies, qui, sans doute, flattent l'intelligence mais aseptisent parfois l'imaginaire, conduisant à une auto-justification de la critique plutôt qu'à une exploration neuve des textes. (418)

On peut regretter que cette revendication finale de liberté s'exprime seulement de manière négative.

Il reste que l'ouvrage a le mérite de mettre en relief les tensions que provoque l'intrusion du théâtre, comme motif thématique, mais aussi comme modèle formel, à l'intérieur du roman. Sylvie Jouanny montre en particulier très bien comment le motif théâtral, d'abord inféodé au projet réaliste, acquiert progressivement de plus en plus d'autonomie, et s'impose finalement comme univers de référence, renversant les hiérarchies préétablies. La perspective dynamique de l'ouvrage permet donc de mieux saisir le rôle sinon essentiel, du moins emblématique, que ce motif va jouer dans les mutations esthétiques de la fin du xix^{ème} siècle.

PLAN

AUTEUR

Agathe Lechevallier

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris-III

Courriel : gathelechevalier@hotmail.com