

# De l'excursion théâtrale aux tournées internationales (de Mlle George à Sarah Bernhardt)

FLORENCE FILIPPI

Université de Rouen  
florence.filippi@univ-rouen.fr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.498>

## Mots-clefs

Mlle George  
Sarah Bernhardt  
Vedettariat au XIXe siècle  
Excursion théâtrale  
Tournées internationales

## Keywords

Mlle George  
Sarah Bernhardt  
19th-Century Stardom  
Theatrical Excursion  
International Tours

## Abstract

Cet article s'intéresse à la mobilité des acteurs et à ses significations au cours du XIXe siècle. Un premier examen des modalités de circulation des comédiens montre que les excursions avaient encore une fonction politique, voire diplomatique, à la fin du XVIIIe siècle, pour tendre vers des enjeux plus esthétiques au fur et à mesure du XIXe siècle. Un second temps de cette étude vient nuancer cette apparente émulation artistique, toujours tissée d'intérêts publicitaires et promotionnels, contribuant à dévoyer les principes de ces tournées. L'exemple de Sarah Bernhardt montre que l'émergence du vedettariat théâtral s'accompagne de nouveaux enjeux propres aux tournées, alimentés par la concurrence entre les personnalités les plus illustres des scènes internationales, et jouant de promotions individuelles outrepassant parfois la volonté d'échanges interculturels.

By analysing the careers of specific performers, this article delves into the mobility of actors and its implications throughout the 19th century. The initial examination of actors' movements reveals that excursions maintained a political or even diplomatic function at the end of the 18th century, gradually evolving towards more aesthetic objectives during the 19th century. Subsequently, the study nuances this apparent artistic emulation, acknowledging its connection to promotional and advertising interests, which can often influence the reasons of these tours. The emergence of stardom, as exemplified through Sarah Bernhardt, brings forth new challenges associated with international tours. These challenges are fuelled by competition among the most prominent personalities on international stages, often relying on personal promotions that may occasionally overshadow the intention of fostering intercultural exchanges.

*La France est peut-être le pays où l'on juge le mieux les talents ; mais il n'en est point de plus ingrat envers eux (Clairon 1822 : 173).*

Afin de mieux comprendre l'événement que pouvait représenter une tournée théâtrale dans la carrière d'une actrice au début du XIXe siècle, il suffit d'ouvrir le livre de comptes que Mlle George tenait lors de sa grande tournée de 1828.<sup>1</sup> Minutieusement annoté de la main même de l'artiste, le livre détaille les dépenses afférentes à cette excursion qui dura près d'un an. Le registre nous permet ainsi de suivre le quotidien d'une tournée, et d'ouvrir les valises de l'interprète pour en fouiller le contenu. On y apprend que Mlle George emmène avec elle tout un équipage, composé de sa bonne, ses domestiques et ses deux enfants. Leur présence explique sans doute la quantité de sucreries emportées et réapprovisionnées à chaque étape. On le sait, Mlle George est gourmande, et ses valises sont un véritable garde-manger où se côtoient sucres d'orge, confiseries, biscuits, liqueurs, eau de Seltz, thé, café, *kirshwasser* et eau de vie. On y apprend aussi que Mlle George voyage en voiture, personnelle ou de louage, et qu'elle en note avec soin les frais d'entretien. Plusieurs malles sont ainsi comptabilisées. La première contient les robes et les vêtements qu'elle porte à la ville comme à la scène, et les frais de couture indiqués sur le livre de compte témoignent de l'attention et du soin constants que l'actrice leur accorde. Une autre malle accueille sa collection de chapeaux, une autre son maquillage et ses produits de beauté : pas moins de 31 pots de rouge et douze pots de blanc gras. Elle emporte également de quoi fabriquer ses propres produits pour se démaquiller, s'hydrater et se parfumer : trente-huit paires de gants graissés pour la douceur de ses mains, de multiples brosses à dents et dix caisses d'eau de Cologne, de peignes et de limes. Très soucieuse de son hygiène et des soins portés à sa personne, elle ira même jusqu'à s'acheter un bidet lors d'une halte à Lisieux. Une autre malle contient les stères de bois qu'elle emporte pour se chauffer, et une dernière est dédiée aux chaussures : une soixantaine de paires environ.

Les malles bien fournies de Mlle George témoignent ainsi de la circulation des us et des "costumes" qui caractérisent les excursions théâtrales

du premier dix-neuvième siècle. On y décèle les qualités de gestionnaire de l'actrice, qui pourvoit aux besoins de ses proches et de sa domesticité, qu'elle fait vivre à elle seule. Ces bagages sont aussi ceux d'une directrice artistique, responsable de sa propre tournée, et emportant avec elle les accessoires et les éléments de décor et de costume indispensables au succès de ses représentations. Elle va jusqu'à prévoir les réserves de bois nécessaires pour se chauffer et les chandelles pour s'éclairer. En outre, Mlle George représente la splendeur du théâtre français dans les provinces comme à l'étranger. Dès lors, elle a l'obligation de déployer un certain faste pour contenter les publics qui l'accueillent. Ses valises et sa suite montrent qu'elle est à la fois cheffe de famille, gestionnaire des frais domestiques et femme d'affaires, mais aussi comédienne, égérie et reine de beauté. On imagine ainsi l'entreprise que pouvait représenter une telle tournée pour une actrice de renom. Pourvoyeuses d'emplois, les vedettes emportent dans leur suite une vitrine de la gloire culturelle française, tout en contribuant à la diffusion de leur propre mythe. Cependant, tous les comédiens n'étaient pas en mesure de se lancer dans de telles excursions, et ces déplacements fastueux ne concernaient qu'une petite élite théâtrale reçue avec distinction par des souverains ou des personnalités étrangères. Quoi qu'il en soit, les détails matériels de la tournée de Mlle George sont autant de preuves des pouvoirs nouveaux de l'interprète : investie d'une mission de diffusion du répertoire, Mlle George dispose à sa guise de moyens exceptionnels au regard de la dépendance économique de la majeure partie des femmes de son temps. Cela est d'autant plus remarquable que la profession d'actrice faisait encore l'objet d'un opprobre moral et social dans cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ces tournées loin des tutelles officielles constituaient-elles une contrainte harassante mais nécessaire, ou permettaient-elles aussi aux acteurs et actrices d'ouvrir des espaces d'innovation artistique et d'émancipation des contraintes sociétales ? Étaient-elles la manifestation supplémentaire d'une mise à disposition politique des interprètes, défilant de ville en ville comme de précieux émissaires des formes théâtrales instituées, au mépris de la fatigue et la pénibilité de leurs conditions de travail ? Par-delà les logiques publicitaires et même propagandistes,

ces excursions étaient-elles l'occasion de véritables échanges culturels et d'expérimentations loin des cadres institutionnels ?

Un premier examen des modalités de circulation des comédiens montre que les excursions avaient encore une fonction politique, voire diplomatique, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour tendre vers des enjeux plus esthétiques au fur et à mesure du XIX<sup>e</sup> siècle. Un second temps de cette étude permettra de nuancer cette apparente émulation artistique, toujours tissée d'intérêts publicitaires et promotionnels, contribuant à dévoyer les principes de ces tournées. L'émergence du vedettariat, que nous examinerons enfin à travers l'exemple de Sarah Bernhardt, s'accompagne de nouveaux enjeux propres aux tournées, alimentés par la concurrence entre les personnalités les plus illustres des scènes internationales, et jouant de promotions individuelles outrepassant parfois la volonté d'échanges interculturels.<sup>2</sup>

### De la gloire du jeu à la française au métissage des cultures théâtrales

Les premiers témoignages d'acteurs et d'actrices publiés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle montrent que les interprètes n'étaient pas toujours perméables aux modèles étrangers, et contribuaient même à les repousser pour mieux défendre un modèle de jeu "à la française". Sous l'Ancien Régime, la circulation des troupes de cour en cour contribue déjà à remettre en cause les conventions scéniques du théâtre classique, que la troupe du Théâtre-Français avait pour mission de préserver et transmettre. Par le jeu des exils révolutionnaires et des campagnes napoléoniennes, la confrontation des modèles va s'intensifier. Les nouvelles esthétiques qui se propagent dans l'Europe du premier XIX<sup>e</sup> siècle s'élèvent alors contre les habitudes figées des acteurs français.

La vogue des mémoires sur l'art dramatique témoigne à la fois des résistances et de l'évolution progressive du regard porté par les interprètes sur les esthétiques étrangères. En France, les premiers mémoires publiés en 1799 sont ceux de Mlle Clairon, qui est aussi la plus illustre tragédienne du règne de Louis XV. Ensemble composite de réflexions personnelles et de propos techniques, ces mémoires paraissent à distance des succès de l'actrice et portent un regard documenté et distancié sur la formation

de l'interprète. Ils sont une mine d'information sur la façon dont la comédienne préparait ses rôles et contrôlait son image publique en prenant soin de dissimuler son for privé. Ils nous apprennent également que les plus grands interprètes avaient déjà coutume d'observer leurs homologues étrangers afin d'en comprendre le succès. Mlle Clairon prétend, de façon plus intuitive qu'expérimentale sans doute, que les pratiques scéniques seraient moins rigoureuses en Angleterre qu'en France. Son point de vue est celui d'une vedette d'Ancien Régime, et s'appuie sur le critère de vraisemblance fondateur de l'esthétique classique, pour défendre les spécificités du jeu français dont elle est la représentante. Elle écrit ainsi dans son chapitre consacré à l'apparence des interprètes :

Les mœurs anglaises permettent au théâtre les plus rebutantes vérités ; on y représente Richard III avec toutes les défauts qu'il tenait de la nature. Comme il est plus facile de se gêner que de s'embellir ; qu'il faut moins d'efforts pour avoir l'air commun que pour avoir l'air imposant ; que qui se permet tout, a bien plus de ressources que celui qu'on oblige à n'avoir qu'un genre, j'ose croire l'art du comédien moins difficile à Londres qu'à Paris. Le parterre français n'admet dans la tragédie que des figures élégantes et nobles ; il rit en voyant une bosse et des jambes torses au personnage qui doit exciter sa terreur ou sa pitié. Tout le monde sait que le plus grand monarque peut être aussi mal fait, aussi laid, avoir l'air aussi commun que le dernier paysan de son royaume ; que les besoins corporels, les maux physiques, les habitudes familières semblent le rendre égal à tous les autres hommes ; mais, quel qu'il en soit, le respect que son rang imprime, le sentiment de crainte ou d'amour qu'il inspire, le faste dont il est entouré rend toujours son aspect imposant (Clairon 1822 : 248).

Selon les principes de la vraisemblance classique, dont Mlle Clairon se fait l'interprète, il est impossible pour un chef d'emploi de contrefaire le physique d'un souverain sur la scène française, où l'illusion théâtrale repose encore sur des conventions scéniques très codifiées. Les critères morphologiques de distribution des rôles exigent un physique avantageux ou pour le moins imposant dans l'interprétation des figures de rois et reines, même quand il s'agit d'interpréter un personnage comme celui de *Richard III* de Shakespeare. Mlle Clairon explique ainsi l'incompatibilité scénique du répertoire anglais et du jeu fran-

çais, et même l'impossibilité de représenter le répertoire shakespearien en France. Pourtant, on sait que les auteurs contemporains de Mlle Clairon s'inspirent déjà du théâtre élisabéthain, dont les emprunts sont explicites dans le répertoire de Voltaire, auteur le plus prisé des publics du Théâtre-Français. Jean-François Ducis, autre contemporain de Mlle Clairon, écrit aussi des "imitations" édulcorées des pièces de Shakespeare pour le Théâtre Français, et publie, dès 1769, une première adaptation d'*Hamlet*. En dépit de l'évolution du répertoire, les résistances peuvent venir des acteurs eux-mêmes, investis d'une mission d'incarnation d'un modèle de jeu national.

À la faveur des bouleversements révolutionnaires, d'autres points de vue commencent à se diffuser en France. Les spectateurs étrangers, nourris d'autres images, incitent les interprètes français à s'inspirer d'autres modèles et à remettre en question leurs habitudes figées. Lady Morgan, grande amatrice d'art, publie un ouvrage retentissant sur *La France* et son paysage artistique, dans lequel elle pressent la possibilité d'un renouvellement de l'art dramatique à travers de nouveaux interprètes comme François-Joseph Talma :

Sur le Théâtre français, comme sur celui des Tuileries, Talma est évidemment supérieur à l'école aux règles de laquelle il est forcé d'obéir. Son grand génie me parut toujours lutter contre les obstacles méthodiques qui s'opposent à ses efforts. [...] Avant qu'un talent comme le sien puisse prendre son essor et se déployer tout entier, il faut qu'un nouvel ordre de drame succède à l'école déclamatoire et rimée qui règne aujourd'hui sur le théâtre en France. Talma est admirateur passionné du drame anglais et de Shakespeare : il parle l'anglais couramment, et me dit un jour qu'il désirait vivement jouer dans une des tragédies de Shakespeare. Il me fit sentir, sans pourtant s'en plaindre, la contrainte sous laquelle gémissait son talent, d'après cet esprit de système que les Français ont banni de l'exercice de tous les autres arts, et dont la dernière influence assujettit encore le théâtre (Morgan 1818 : 149).

Dans la continuité de ce témoignage, et en dépit des attentes contradictoire de son titre, William Playfair évoque dans les mêmes termes le jeu tragique français dans *La France telle qu'elle est et non la France de lady Morgan* :

La tragédie en France se ressent des défauts de la haute poésie ; elle tombe dans l'erreur de regarder la nature comme incapable de traiter des sujets élevés sans monter sur des échasses et lui donne un air guindé qui la laisse sans nerfs et sans moyens d'émouvoir (Playfair 1820 : 400).

Playfair reproche au jeu tragique français d'être froid et non organique, mal incarné donc. Il reconnaît néanmoins une supériorité au jeu des interprètes français dans le registre de la comédie, qu'il estime plus raffiné que celui de ses compatriotes :

La réputation de la comédie française régulière est parfaitement soutenue par M. Damas et Mlle Mars. Ce sont des acteurs qui appartiennent à ce qu'on appelle en Angleterre l'ancienne école, qui faisait impression par la force de la vérité comique, et non par le ridicule des caricatures. [...] À tous leurs spectacles, les Français trouvent, dans la comédie, une réunion complète de bons acteurs. Très peu restent derrière les autres. Chacun joue, d'après nature, l'emploi dont il est chargé, et nul n'est déplacé à côté de son voisin (ivi : 401).

Le regard du spectateur anglais montre la relativité des modèles : et s'il trouve le jeu des tragédiens français trop guindé et dépassé, il reconnaît aux interprètes de la comédie la capacité de jouer sans ridicule, grossièreté ni caricature, tout en conservant une dignité que leurs homologues anglais auraient perdue.

Sous l'influence de nouveaux modèles moins réguliers et moins "guindés", venus d'Angleterre ou d'Allemagne, le jeu français évolue donc et se libère peu à peu du cadre classique. Parmi les interprètes qui s'inspirent de cette acculturation théâtrale, François-Joseph Talma est, on l'a vu, l'archétype de la circulation des esthétiques. Après avoir passé une partie de sa jeunesse en Angleterre, Talma revient en France avec une connaissance du répertoire shakespearien et du jeu anglais qu'il va importer sur la scène du Théâtre-Français. Fort de sa culture de spectateur londonien, Talma propose un nouveau type de jeu, plus corporel et moins compassé. Mme de Staël, grande admiratrice de Talma, le décrit comme l'exemple le plus réussi de la fusion des modèles de jeu européens, ainsi qu'en témoigne son essai *De l'Allemagne*, daté de 1813 :

(Talma) donne autant qu'il est possible à la tragédie fran-

çaise ce qu'à tort ou à raison les Allemands lui reprochent de n'avoir pas, l'originalité et le naturel. Il sait caractériser les mœurs étrangères dans les diverses pièces qu'il représente, et nul acteur ne hasarde davantage de grands effets par des moyens simples. Il y a dans sa manière de déclamer Shakespeare et Racine artistement combinés. Pourquoi les écrivains dramatiques n'essaieraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su si bien amalgamer par son jeu ? (Staël 1836 : 144-147).

Mme de Staël incite les dramaturges à s'inspirer du jeu du tragédien pour renouveler leur répertoire, inversant ainsi la hiérarchie traditionnelle qui incitait les acteurs à servir le texte. L'acteur n'est plus à la disposition du dramaturge, auquel il revient désormais de s'inspirer du savoir de l'interprète et de son expérience du plateau pour concevoir une pièce. Contrairement aux préceptes de ses prédécesseurs, parangons du jeu à la Française, les succès de Talma montrent l'intérêt de se nourrir d'autres répertoires et de faire évoluer les habitudes scéniques. Ses innovations contribueront notamment à l'entrée du répertoire shakespearien sur la scène française, en dépit des résistances encore fortes de ses contemporains.<sup>3</sup>

Non content de contribuer au renouvellement du répertoire, Talma apporte également sa pierre à l'édifice théorique en publiant ses *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, qui parlent autant de lui et de sa conception du jeu que de son illustre prédécesseur Lekain, contemporain de la Clairon. Il en vient même à dénoncer les erreurs terminologiques qui jalonnent encore les essais sur le théâtre de son temps. D'après lui, le terme "déclamation", utilisé en France pour désigner la performance théâtrale, serait désormais impropre. Talma s'oppose au lexique savant employé par les théoriciens du théâtre et parle de la pratique depuis sa propre expérience du plateau, à rebours de toute *doxa* critique. Talma propose ainsi une taxinomie plus proche de l'idée de performance, et invite les comédiens à utiliser une terminologie inspirée du vocabulaire théâtral anglais :

*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 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, agir un rôle* (Talma 2002 : 29n).

L'acteur se refuse donc à employer la terminologie critique en usage pour privilégier un vocabulaire étranger, valorisant l'action théâtrale au détriment de la tradition rhétorique française. Les déplacements et les circulations se font aussi de langue à langue, à travers des emprunts lexicaux permettant d'adopter un terme plus approprié ou plus proche de la pratique scénique. La recherche d'une terminologie et d'un lexique propres témoigne d'une transversalité des discours indépendante des nationalités, et manifeste la volonté de reconnaissance et de professionnalisation de l'activité théâtrale par-delà des frontières.

#### Les tournées théâtrales au XIXe siècle : d'une pratique élitiste à une activité systémique

À la faveur des excursions européennes, la circulation des modèles s'émancipe progressivement des enjeux politiques de promotion d'un modèle national au profit d'une dimension plus esthétique, mais non moins lucrative. L'excursion devient même le passage obligé de toute carrière d'acteur, permettant aux interprètes français d'éprouver et enrichir leurs techniques de jeu au contact d'autres cultures théâtrales, tout en gagnant en indépendance économique et institutionnelle. Les enjeux propres aux excursions d'Ancien régime sont redéfinis, et reposent davantage sur des logiques de promotion individuelle. On peut interroger les raisons de cette défaite de la diplomatie théâtrale.

Le principe de la tournée de propagande, exploitée par Napoléon lors de ses rencontres avec d'autres monarques, va éprouver l'épuisement de son efficacité politique dès le début du siècle. L'empereur, on le sait, utilise le théâtre comme espace d'exaltation des vertus militaires, propre à la diffusion du mythe napoléonien. En 1807, il confie la direction d'une troupe des Comédiens-Français à l'étranger à la célèbre Mlle Raucourt.<sup>4</sup> C'est à elle qu'échoit la sélection des interprètes qui sillonneront les théâtres d'Italie, conquise par Napoléon, afin d'asseoir l'influence impériale et inciter les Italiens à entendre le Français et à l'apprendre. Cependant, ces tournées sont un véritable gouffre financier, et le succès public en reste très relatif, pour ne pas dire nul. On constate égale-

ment les limites de ce projet d'exploitation politique des vedettes lors de l'entrevue d'Erfurt, que Napoléon organise en 1808 afin d'obtenir le soutien du tsar Alexandre 1<sup>er</sup>. Il décide de faire jouer chaque jour, aux comédiens du Théâtre-Français, une tragédie destinée à illustrer et parachever les tractations diplomatiques. Les pièces au programme, choisies de concert avec Talleyrand, constituent une forme de commentaire en marge des événements, reflets scéniques de l'actualité politique. On assiste, selon la stratégie napoléonienne, à une inversion de l'espace de jeu, et c'est dans la salle, parmi les spectateurs, que se joue la véritable intrigue. Par cette entrevue, Napoléon espère effacer les échecs de Baylen et Cintra, ainsi que l'abandon du premier siège de Saragosse et la levée en masse des Espagnols. Cependant, l'esprit de cette rencontre n'est plus celui de Tilsit où Napoléon avait conclu un premier traité avec le tsar. Désormais, Alexandre 1<sup>er</sup> n'a plus le même intérêt à laisser agir Bonaparte. Ainsi, au moment où, devant le parterre royal, Talma déclame le célèbre vers tiré de la tragédie *Œdipe* de Voltaire (1718) : "L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux", le tsar Alexandre serre la main de Napoléon avant de répondre : "je m'en aperçois tous les jours".<sup>5</sup> La réplique est ambiguë, car le mot peut avoir un double sens, et désigner ironiquement l'autre "ami" du tsar, le roi Charles IV d'Angleterre. Les tragédies choisies par l'empereur ne sont donc que le reflet idéal de l'entente cordiale que Napoléon souhaiterait instaurer avec l'Empire russe, et ce projet théâtral ne rejoint aucunement la politique tsariste. Il y a une discordance entre l'*utopie* théâtrale que Napoléon impose aux autres monarques et la réalité politique.

En dépit des représentations quotidiennes, les comédiens ont une fonction annexe dans cette entrevue. Les tragédies proposées constituent un commentaire, en marge des événements qui se déroulent dans la salle. On "écoute" les comédiens, mais on "regarde" Napoléon, ainsi que le rappelle Talleyrand dans ses *Mémoires* : "Les yeux de toute la salle étaient fixés sur lui ; on écoutait les acteurs et c'était lui qu'on regardait" (Talleyrand 2007 : 320). Les véritables acteurs de ce drame historique sont bien les spectateurs royaux que les acteurs regardent depuis la scène.

Cet effacement progressif de la dimension diplomatique des tournées explique également l'ac-

cueil dissonant réservé aux acteurs anglais venus se produire à l'Odéon : conspués en 1822, ils sont ovationnés en 1827. Lors de leur première tournée, les événements de 1814-1815 sont encore récents : la campagne de France, Waterloo et l'abdication de Napoléon 1<sup>er</sup> restent fortement ancrés dans la mémoire collective. Le contexte politique nourrit donc un sentiment anti-anglais qui ne profite absolument pas aux comédiens de la troupe. Les comédiens étrangers ne peuvent être accueillis qu'après une neutralisation des tensions politiques, et la constitution d'un horizon d'attente artistique débarrassé pour partie des considérations nationalistes. Plusieurs raisons expliquent l'accueil radicalement opposé, et même l'idolâtrie dont les acteurs anglais font soudain l'objet lorsqu'ils se produisent cinq ans plus tard, en 1827, à l'Odéon. Le succès de *Racine et Shakespeare* de Stendhal, paru entre 1823 et 1825, a déjà contribué à l'anglomanie galopante des Français. Mais c'est Mlle George qui va jouer un rôle déterminant et préparer le public français à une réception bienveillante. Lors de sa tournée de 1827, l'actrice reçoit une véritable ovation du public anglais pour son interprétation dans le *Sémiramis* de Voltaire. Flatté de cette reconnaissance britannique, le public français se serait montré reconnaissant à son tour. C'est du moins ce que prétend Alexandre Dumas dans ses *Mémoires* :

L'exemple de cette courtoisie nous était donné par nos voisins d'outre-mer. Mademoiselle George venait, grâce sans doute aux souvenirs politiques qui l'entouraient, d'obtenir ce que jamais Talma, malgré son origine franco-anglaise, n'avait obtenu, c'est-à-dire la représentation publique et à bureau ouvert d'un ouvrage français.

Le 28 juin 1827, sous la protection du duc de Devonshire, mademoiselle Georges avait donné, avec le plus grand succès, une représentation de *Sémiramis*.

La recette s'était élevée à huit cents livres sterling (vingt mille francs).

Quelques jours après, toujours avec le même succès, elle avait joué *Mélope*.

Ce double triomphe avait donné au directeur de l'Odéon l'idée de traiter avec une troupe anglaise.

On annonçait ces représentations pour les premiers jours de septembre, et elles étaient attendues avec impatience.

En effet, du mépris de la littérature anglaise, on était passé à une admiration enthousiaste. M. Guizot, qui ne savait pas un mot d'anglais, à cette époque, - et qui l'a trop bien su

depuis, - avait retraduit Shakespeare à l'aide de Letourneur. [...] Décidément, le vent soufflait de l'ouest, et annonçait la révolution littéraire (Dumas 1852 : 97).

Les acteurs anglais, Charles Kemble, Miss Foote, Macready ou encore Miss Smithson, sont applaudis cette fois avec ferveur et enthousiasme. Le 11 septembre, le public français découvre *Hamlet*, deux jours plus tard c'est dans *Roméo et Juliette* que les acteurs anglais sont applaudis, avant *Othello* le 18 septembre. Bien loin de décevoir les attentes du public, l'interprétation des Anglais est une véritable révélation, et même un choc esthétique si l'on en croit les témoignages des jeunes artistes du cénacle romantique. Hector Berlioz, dans ses *Mémoires*, prétend même que Shakespeare lui aurait ouvert "le ciel de l'art" :

Un théâtre anglais vint donner à Paris des représentations des drames de Shakespeare alors complètement inconnus au public français. J'assistai à la première représentation d'*Hamlet* à l'Odéon. Je vis dans le rôle d'Ophélie Henriette Smithson qui, cinq ans après, est devenue ma femme. L'effet de son prodigieux talent, ou plutôt de son génie dramatique, sur mon imagination et sur mon cœur, n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poète dont elle était la digne interprète. Je ne puis rien dire de plus. Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs (Berlioz 1870 : 97-98).

Pour nombre de contemporains, la découverte du répertoire shakespearien ouvre la voie d'expérimentations scéniques et dramaturgiques encore inédites. Pourtant, la grande majorité d'entre eux n'en comprend aucunement la langue originale, à commencer par Berlioz lui-même. Le jeu des interprètes anglais suffit à produire des images inspirantes et à tracer de nouveaux chemins indépendamment du texte joué. Par-delà les tensions diplomatiques, les tournées deviennent ainsi le vecteur d'un dialogue et d'une émulation entre deux écoles de jeu qui s'étaient longtemps ignorées.

### Les tournées des vedettes : exploitation ou émancipation ?

Dans la continuité de cette dépolitisation des tournées, les acteurs semblent de moins en moins employés comme symboles de la gloire française exportés à l'étranger. Les interprètes semblent davantage appelés pour leur gloire personnelle, à la faveur d'un nouveau phénomène européen, puis international, celui du vedettariat théâtral, ancêtre du *star system*.

Dans la deuxième partie du XIXe siècle, on note une évolution lexicale remarquable : peu à peu, l'usage du mot "tournée" se substitue à celui "d'excursion" usité jusqu'alors dans le jargon théâtral. L'une des premières occurrences du mot "tournée" apparaît dans *le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier en 1863, et ce changement n'est pas anodin. Étymologiquement, le mot "excursion" était porteur d'une dimension politique, voire guerrière, puisqu'il signifiait à l'origine : "irruption dans un pays ennemi".<sup>6</sup> Ce sens disparaît totalement dans l'usage du mot "tournée", qui désigne uniquement des voyages en tous sens. L'idée de propagande et de diffusion d'une culture nationale à l'étranger cède donc la place à l'idée d'une activité promotionnelle. La tournée de la Comédie Française à Londres en 1878, au moment où la salle doit fermer pour travaux, institutionnalise en quelque sorte le modèle de la tournée fin de siècle, commanditée par l'administration pour pallier les pertes d'un théâtre privé provisoirement de salle. À l'époque, la grande vedette de la Comédie-Française est déjà Sarah Bernhardt, qui va largement contribuer par sa renommée à redéfinir l'usage des tournées, et à asseoir leur caractère incontournable pour affirmer le talent d'un interprète. La renommée de Sarah Bernhardt est telle qu'elle dépasse les frontières de la France, et peut influencer le cours des recettes des théâtres étrangers avant même son arrivée. Sarah Bernhardt profite alors de cette protection extérieure à sa troupe officielle pour échapper à sa tutelle institutionnelle, et faire admettre aux publics qu'elle ne doit ses succès qu'à elle-même.

Aussi Sarah Bernhardt évoque-t-elle dans ses mémoires sa première tournée londonienne comme un tournant décisif dans son parcours d'actrice, l'incitant à rompre son contrat avec la troupe pour se produire en actrice indépendante. C'est elle que les spectateurs anglais attendent plus que la Comé-

die-Française. La rupture avec la logique de troupe est présentée par l'actrice comme une conséquence nécessaire, et même vitale pour son talent menacé de dépérir s'il reste inféodé à une corporation qui exploite son talent. Ses relations avec l'administration de la Comédie-Française vont ainsi se détériorer au fur et à mesure des semaines passées loin de sa tutelle. Les moindres faits et gestes de l'actrice sont rapportés, et parfois même déformés par la presse anglaise. Émile Perrin, administrateur de la Comédie-Française, s'inquiète des facéties de l'actrice dont la réputation risque de nuire à l'ensemble de la troupe. On lui rapporte tous ses caprices ; des achats de félins, des soirées qui font jaser ses voisins anglais, et surtout la vente de peintures en marge des spectacles. Vraies ou fausses, ces rumeurs entretiennent le mythe et la réputation sulfureuse de l'actrice. Après avoir éprouvé cet espace de liberté, il lui devient impossible de se fondre à nouveau dans le cadre institutionnel de la Comédie-Française. Constatant également les effets vertueux de ce voyage sur sa santé fragile, elle prend la décision, quelques semaines après son retour, de rompre son contrat avec la troupe et d'affirmer son indépendance :

Après cette première épreuve de ma personnalité en liberté ; je me sentis plus sûre de la vie que je me voulais faire. 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 mieux. Dormant mieux, je commençai à manger un peu. Et grand fut l'étonnement de ma petite cour quand, à mon retour de Londres, ils virent leur idole arrondie et rosée (Bernhardt 2002 : 331).

L'actrice évoque sa tournée comme une échappatoire, qui lui aurait ouvert le chemin d'une émancipation du corps et de l'esprit en échappant à toute surveillance institutionnelle ou sociétale. En 1880, elle quitte donc la Comédie-Française, et se trouve pour la première fois parfaitement libre de ses choix professionnels. Cet exemple montre que la tournée peut aussi permettre aux interprètes d'échapper aux logiques parfois mécaniques et sclérosantes de la vie de troupe, contraires à l'émulation artistique.

Du reste, cette émancipation va permettre à Sa-

rah Bernhardt d'affirmer plus librement ses propres engagements. Si elle continue d'incarner une certaine image de la France à l'étranger, elle n'est pas pour autant une émissaire officielle de l'État, et peut exprimer ses idées à loisir. En juillet 1880, elle repart pour la Belgique et le Danemark, où elle représente *Adrienne Lecouvreur* et *Froufrou*. Elle y est accueillie par une foule en délire au théâtre de la Monnaie à Bruxelles et décorée de l'ordre du mérite au Théâtre Royal de Copenhague. À l'occasion d'un dîner de gala en présence de l'ambassadeur de France et du baron Magnus, ministre de Prusse, ce dernier lui demande de lever son verre à la France, ce qu'elle accepte de faire à cette condition : "Soit! Buvons à la France, mais à la France tout entière, monsieur le ministre de Prusse !" (ivi : 334), faisant ainsi allusion à l'annexion de l'Alsace et la Lorraine par l'Allemagne. Cette provocation en dehors de tout mandat officiel est entendue comme un bon mot par ses interlocuteurs, qui ne peuvent la soupçonner de parler sous la houlette de l'État français.

Progressivement, les tournées de Sarah Bernhardt vont relever d'enjeux plus artistiques en la confrontant aux plus grands interprètes d'Europe. C'est ainsi que la grande actrice italienne Eleonora Duse devient sa principale rivale européenne, du moins aux yeux de la chronique. En juin 1895, Sarah Bernhardt décide de jouer *Magda* d'Hermann Dundermann à Londres, une pièce qui avait été mal reçue à Paris. Or, la Duse choisit de s'y produire au même moment et dans le même rôle. Les critiques se divisent alors pour désigner la plus talentueuse des deux. Ce système de comparaison, voué à construire ou détruire une réputation par confrontation à la performance d'une autre artiste, devient un lieu commun des compte rendus de tournées. Dans un article du *Saturday Review* du 15 juin 1895, le chroniqueur George Bernard Shaw dénonce ainsi l'artificialité du jeu de Sarah Bernhardt, pour mieux louer le naturel et la sobriété de la Duse :

Mme Bernhardt [...] est belle de la beauté de son école et tout à fait invraisemblable et inhumaine. Le costume, le titre de la pièce peuvent varier mais la femme est toujours la même. Elle ne rentre pas dans le personnage principal ; elle se substitue à lui.

Et c'est précisément tout ce que la Duse ne fait pas, elle pour qui chaque rôle est une création particulière (Shaw

1895 : 134-141).

Le critique anglais comprend que Sarah Bernhardt ne cherche plus à se distinguer par son interprétation, et que sa renommée est telle qu'il ne lui est plus nécessaire de faire apparaître un personnage. C'est elle que l'on vient voir avant la pièce et même avant sa performance, comme en témoigne cette lettre de l'actrice à Henri Bauer, écrite à Londres le 5 juillet 1897 :

Qu'on ait fait un grand succès à la Duse ; je le comprends. Je lui trouve un réel et profond talent et un charme exquis, seulement ce qui me révolte ce sont les exagérations voulues de coquin comme Duquesnel qui déclare que c'est un art nouveau, impeccable, etc. Mais elle n'a pas fait une création dans sa vie, pas une ; elle a vu jouer les artistes françaises, anglaises, allemandes. Elle a pris un peu à toutes ; s'adaptant à merveille les qualités de chacune.<sup>7</sup>

On l'aura compris Sarah Bernhardt se rend incomparable : les autres ne sont que des imitations, incapables d'innovations.

Toujours dans cette logique d'échanges culturels propres aux tournées, il apparaît que l'immense renommée, et même l'impunité de Sarah Bernhardt, l'autorisent à livrer une interprétation toute personnelle du répertoire sacré par excellence : celui de Shakespeare. L'actrice va jusqu'à dénoncer ce qu'elle considère comme un contresens des acteurs anglais dans leur interprétation du rôle d'Hamlet, qu'elle reprend avec succès pendant des années. Son interprétation fait fi des critères de répartition genrée des rôles, qui présidaient pourtant aux distributions de l'époque. Elle écrit ainsi à un critique, dans une lettre datée de 1899 :

On me reproche d'être trop vivant, trop viril. Il paraît qu'en Angleterre il faut jouer Hamlet comme un triste professeur de Witemberg moi j'ai compris parce que Shakespeare l'a dit. J'ai compris que Hamlet est un écolier de Witemberg. On dit que je ne joue pas la tradition. Mais quelle est la tradition ?... dans la scène de l'oratoire où Hamlet renonce à tuer le roi qui est en prière, il ne tue pas le roi non pas parce qu'il est irrésolu et faible; mais parce qu'il est tenace et logique; il veut le tuer dans le péché, non dans le repentir car il veut qu'il aille en Enfer par au ciel. On veut absolument voir dans Hamlet une âme de femme hésitante impondérée moi je vois l'âme d'un homme résolu mais réfléchi. [...] Enfin Monsieur

permettez-moi de vous dire que Shakespeare par son génie colossal appartient à l'Univers et qu'un cerveau français allemand ou russe a le droit de l'admirer et de le comprendre...<sup>8</sup>

Les tournées et la circulation des modèles de jeu permettent aussi aux plus grands interprètes d'éprouver le caractère universel, voire "transnational", du répertoire théâtral. Les vedettes, Sarah Bernhardt en tête, ont acquis une telle renommée à la faveur des tournées internationales, qu'elles sont capables de réinterpréter le répertoire à leur guise, et d'y substituer leur personnalité propre. Il suffit d'en croire Maeterlinck, qui en 1886, s'effraie de la présence envahissante de l'acteur sur le plateau, substituant sa renommée au personnage :

La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre ne peuvent être représentés, et il est dangereux de les voir sur la scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène (Maeterlinck 1999 : 458).

Certains théoriciens de l'avant-garde théâtrale ressentent alors le besoin de neutraliser ce pouvoir grandissant de l'interprète, en passant par la possibilité d'une éviction de l'acteur du plateau. L'émergence de la figure du metteur en scène dans les théâtres européens de la fin du siècle peut ainsi se lire comme une façon de contrecarrer et réduire la prise de pouvoir grandissante de l'acteur dans le processus de création théâtrale.

Les tournées deviennent aussi des espaces de résistance pour les interprètes. Il suffit de constater le décalage entre le torrent de portraits dépréciatifs et antisémites dont Sarah Bernhardt fait l'objet dans la chronique et la réclame, et la légitimation progressive de la condition d'actrice au XIXe siècle. Un article de Maupassant paru dans *Le Gaulois* du 1<sup>er</sup> février 1882 témoigne de cette renommée paradoxale des comédiennes, entre haine et idolâtrie. L'auteur y présente le métier d'actrice comme une forme de prostitution qui ne s'avoue pas. On s'explique mal alors l'écart entre cette représentation diffamatoire de l'actrice et les privilèges dont jouissait Sarah Bernhardt à la même époque. Il semble que cette dernière appartienne à une sorte d'élite de la profession, à laquelle Maupassant fait allusion à la fin de sa chronique :

[...] on chuchotait, ces jours-ci, une aventure qui serait arrivée dernièrement, en Angleterre, à une grande comédienne française.

Un lord, un très noble lord, séduit par la grâce merveilleuse de cette femme charmante autant que par son talent exceptionnel, l'invita chez lui, à une soirée dont sa femme faisait les honneurs.

L'actrice, qui est mère, amena son fils avec elle, et, lorsque la grande dame anglaise, rigide et prude comme toutes ses maigres compatriotes, s'avança pour la voir, elle présenta le jeune homme : "Mon fils, milady". L'Anglaise rougit d'indignation, et, d'un ton sec : "Je vous demande pardon, madame ; jusqu'ici, je vous avais appelée *mademoiselle*, je vois que je m'étais trompée". L'actrice ne se troubla point devant la réponse insolente ; elle sourit, au contraire, et, de sa voix exquise, si douce qu'elle prend tous les cœurs, elle reprit : "Oh ! non, milady, caprice d'amour". L'Anglaise aussitôt s'enfuit et ne reparut plus (Maupassant 1882 : 2-13).

Dans la France de la Troisième République, l'actrice incarne un contre-modèle moral et sociétal : elle est comédienne, fille d'une courtisane d'origine juive et mère d'un fils naturel. Toutefois, son statut d'icône lui permet d'affronter, avec une audace mâtinée de provocation, les figures guindées de la bonne société victorienne. Selon un retournement paradoxal des systèmes de valeur, c'est cette force dissidente et à contre-courant qui lui valut finalement d'être érigée en symbole de la Nation, et de recevoir des funérailles de dimension inédite dans l'histoire de France.

Au-delà de la dimension économique, et du caractère de propagande que les tournées théâtrales pouvaient avoir au XIXe siècle, les excursions permettent aux interprètes de se former à d'autres pratiques scéniques au contact de leurs homologues étrangers. La comparaison avec d'autres scènes invite à documenter un savoir du jeu et à constituer un discours propre aux comédiens, sans risque de régulation ou de récupération théorique et critique. En outre, l'histoire des tournées montre les conséquences d'un éloignement des interprètes des centres décisionnels et institutionnels, afin de leur permettre d'expérimenter de nouvelles images, et d'enrichir et renouveler leurs techniques de jeu. Cette dynamique n'a rien d'inédit, puisqu'il était d'usage, pour les comédiens d'Ancien Régime, d'aller "essayer" les dernières créations sur les scènes de province. Aussi les tournées du XIXe

siècle ne font-elles que prolonger cette tradition à plus grande échelle. Plus la distance géographique avec les tutelles est grande, du reste, et plus s'élargit le spectre des innovations et des tentatives d'émancipation artistiques et sociales. Cette logique d'éloignement sera d'ailleurs réinvestie par les théâtres dits d'avant-garde de la fin du XIXe siècle, désireux d'échapper aux logiques commerciales produites par la libéralisation théâtrale, et refusant de subir les canons institutionnels hérités. Il suffit de se référer, entre autres exemples, au Théâtre libre d'André Antoine, relégué dans des salles de la banlieue parisienne, considérées comme secondaires à l'époque, et qui choisit alors de se produire sur d'autres scènes européennes à Bruxelles, Berlin ou Londres.

## Notes

<sup>1</sup> *Compte général de Mme G. W.* (Marguerite-Joséphine George, dite Mlle George), 1828-1829, Bibliothèque de la Comédie-Française, ms. Res. 040.

<sup>2</sup> Sur le théâtre français en Europe entre XVIIIe et XIXe siècle : Markovits 2014 ; Bourdin, Wollf 2018 ; Yon 2009.

<sup>3</sup> Lire, à ce sujet, notre article consacré au travail d'adaptation du répertoire shakespearien en France : Filippi 2016.

<sup>4</sup> On pourra se référer, sur ce point, à Lyonnet 1902.

<sup>5</sup> Voir, à ce sujet : Fazio 2011 : 147-151.

<sup>6</sup> Rey 2012, s.v. "excursion".

<sup>7</sup> Bernhardt 1897.

<sup>8</sup> Dossier Sarah Bernhardt, boîte dédiée à la correspondance de l'actrice, Manuscrit de réserve, consultable à la BCF (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française), RPP BER 07 (4).

## Bibliographie

- BERLIOZ H. (1881), *Mémoires*, Paris, Calmann-Lévy, t. I.
- BERNHARDT S. (2002), *Ma double vie*, éd. BRÉCOURT-VILLARS C., Paris, Phébus, "Libretto".
- EAD. (1897), lettre à Henri Bauer, écrite à Londres le 5 juillet 1897, *Catalogue Charavay*, n. 737, Paris, juin 1970.
- EAD., dossier, boîte dédiée à la correspondance de l'actrice, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, ms. RPP BER 07 (4).
- BOURDIN Ph., WOLLF C. (2018, dir.), *Moving scenes: the circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire Foundation.
- CLAIRON M. ([1798] 1822), *Mémoires*, Paris, Ponthieu, "Mémoires sur l'art dramatique".
- Compte général de Mme G. W.* (Marguerite-Joséphine George, dite Mlle George), 1828-1829, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, ms. Res. 040.
- DUMAS A. (1852), *Mes Mémoires*, Paris, Alexandre Cadot éditeur.
- FAZIO M. ([1999] 2011), *François-Joseph Talma. Le Théâtre et l'Histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS éditions.
- FILIPPI F. (2016), "Je brûle de voir l'effet de ce nouveau cinquième acte" : adaptations françaises des dénouements shakespeariens par Ducis et Talma (1789-1809)", in NAUGRETTE F., ROBARDEY-EPPSTEIN S. (éds.), *Revoir la fin. Dénouements romaniés au théâtre (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier "Études théâtrales", pp. 425-438.
- LYONNET M. (1902), "Mademoiselle Raucourt, directrice des théâtres français en Italie (1806-1807)", in *Bulletin de la Société d'histoire du théâtre*, 1, pp. 43-78.
- MAETERLINCK M. ([1890] 1999), "Menus propos - Le Théâtre", in *Œuvres 1. Le Réveil de l'âme*, éd. GORCEIX P., Bruxelles, Éditions Complexe.
- MARKOVITS R. (2014), *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard.
- MAUPASSANT G. de (1882), "Les femmes de théâtre", dans *Le Gaulois* du 1<sup>er</sup> février.
- MORGAN S. (1818), *La France par Lady Morgan, ci-devant Miss Owenson*, troisième édition revue et corrigée, Paris-Londres, Treuttel et Würtz.
- PLAYFAIR W. (1820), *La France telle qu'elle est et non la France de lady Morgan*, ouvrage traduit de l'anglais par l'auteur des *Observations sur la France* de Lady Morgan, Paris, Nicolle Libraire.
- REY A. (2010), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Nathan.
- SHAW G. B. (1895), "Duse and Bernhardt", *Saturday Review*, in *Dramatic opinions and Essays*, éd. Huneker J., New York, Brentano's.
- STAËL G. de ([1813] 1836), *De l'Allemagne*, in *Œuvres complètes*, Paris Firmin Didot, t. II.
- TALLEYRAND (2007), *Mémoires*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins".
- TALMA F.-J. ([1825] 2002), *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, éd. FRANTZ P., Paris, Desjonquères.
- YON J.-C. (2009, dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde.