

Être actrice et mourir phtisique

Une malédiction de l'époque romantique

Julie de Faramond - Université Paris Ouest Nanterre la Défense

La maladie et sa représentation dans l'imaginaire social

Il y a dix ans, la revue américaine, *The Bulletin of the History of Medicine*, (Johns Hopkins University, Baltimore), publiait un article de Clark Lawlor et Akihito Suzuki, « The Disease of the Self : Representing Consumption ». La période concernée allait de 1700 à 1830. S'appuyant sur les travaux de Susan Sontag, en particulier, *Illness as Metaphor* (1979), l'article ne s'attachait pas à décrire ce que la pensée scientifique comprenait alors du mode opératoire de la maladie, ni les techniques de soin alors mises en œuvre. Le titre employait à dessein le terme de « consumption » (phtisie ou consommation) au lieu de celui de « tuberculosis » (tuberculose qui n'apparaît en français qu'en 1855). Les auteurs s'intéressaient en effet moins au bacille de Koch qu'aux représentations sociales de la phtisie. Car le mal tel qu'il est alors imaginé et décrit a disparu avec la découverte de Koch et la connaissance moderne de l'origine de la tuberculose pulmonaire, de son mode de propagation et de la manière dont elle affecte l'organisme.

Les auteurs ont donc puisé dans les mémoires et correspondances pour analyser le regard que les personnes atteintes et leur entourage portent sur elles-mêmes et sur la maladie. Ils ont aussi évoqué des personnages de fiction qui participent à leur façon à la formation de

cet imaginaire. À travers une série de motifs discursifs, l'enjeu était de comprendre comment la collectivité appréhendait ce mal et de mettre au jour les rapports entre la représentation de la maladie et la représentation de soi. L'article met ainsi l'accent sur les liens qui s'établissent entre la sensibilité du sujet et sa propension à développer la maladie. Il repère aussi des distinctions établies à l'époque entre différentes manières qu'a le mal de se manifester, selon que le sujet soit un homme ou une femme, selon qu'il appartienne au peuple ou aux hautes sphères de la société. Suivant un mode d'analyse comparable et, dans le cadre de cette confrontation entre pensée médicale et univers théâtral, j'ai voulu comprendre et analyser la phtisie et les autres maux que le XIX^e siècle plaçait sous le vocable générique de consommation, en lien avec l'historicité de la définition du jeu de l'acteur.

La définition du jeu de l'acteur est évolutive et inséparable des représentations du corps et des pulsions qui l'animent. Ces représentations sont parfois contradictoires, mais peuvent coexister dans l'imaginaire collectif. Nous nous concentrerons sur une courte période : la fin de la Restauration et les débuts de la Monarchie de Juillet. Cette séquence a été marquée par un double mouvement révolutionnaire. Une révolution a renversé Charles X. Des émeutes ont troublé les premières années du règne de Louis-Philippe. Au même moment, des écrivains, des peintres et des musiciens faisaient un autre genre de révolution, la révolution dite « romantique » qui n'a pas affecté la seule vie artistique mais a marqué un tournant anthropologique majeur¹, affectant la perception de soi et renversant la prééminence qui avait cours sous l'Ancien Régime de l'extériorité sur l'intériorité du sujet.

Citons pour nous en convaincre, ce que Georges Vigarello a écrit dans son *Histoire de la beauté* pour évoquer ce que scrute alors le regard porté sur le visage d'autrui et, en l'occurrence, particulièrement lorsqu'il s'agit d'un visage féminin :

L'effet n'est plus celui de quelque dévoilement de Dieu, comme au XVI^e siècle, ni même celui de quelque dévoilement de sensibilité comme au XVIII^e siècle, il est celui d'un dévoilement de soi : la conscience d'une intériorité brusquement amplifiée par la beauté. La vieille notion de « sublime » censée depuis longtemps orienter le beau vers quelque accroissement de noblesse ou de grandeur peut se faire ici découverte quasi psychologique, extension d'un espace personnel, sentiment intime déployé en brusque « agrandissement » de soi².

¹ Voir Ilaria Ciseri, *Le romantisme : 1780-1860, la naissance d'une nouvelle sensibilité*, trad. Étienne Schelstraete, Paris, Gründ, 2004.

² Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, Paris, Seuil, 2004, p. 138-139.

Quelles conséquences sur la définition du jeu de l'acteur ?

Cette attention portée à l'intériorité d'autrui se traduit par des innovations en matière de performance scénique, dans la mesure où acteurs et actrices ont cherché à satisfaire les attentes renouvelées de leur public. Ces nouveautés avaient été préparées par nombre de théoriciens qui débattaient, depuis le milieu du XVIII^e siècle, sur les mérites comparés de deux manières d'interpréter un personnage. Une première conception valorisait la maîtrise du mouvement et de l'expression corporelle, assimilant le corps à un instrument et l'art dramatique au maniement (idéalement virtuose) de cet instrument. Une seconde conception valorisait la mobilisation par l'acteur de ses propres affects qui devait de la sorte revivre, soir après soir, les tourments éprouvés par le personnage.

La révolution romantique a donné l'avantage à la seconde conception, qui s'accordait à merveille avec l'importance grandissante donnée à l'intériorité du sujet et à la fascination qu'exerçait sur le public le dévoilement des tourments qui l'affectaient. Or, s'il ne s'agit plus de feindre, mais de ressentir, soir après soir, les émotions qui affectent le personnage, les femmes se trouvent plus aptes à jouer que les hommes. Selon une conception déjà ancienne (Diderot la reprend à son compte dans *Le Paradoxe*¹), les femmes sont supposées être dominées par leur émotivité plus que par la raison et il semble donc naturel que leur corps exprime les émotions de manière plus visible. Sur scène comme ailleurs, elles sont donc considérées comme plus à même de s'émouvoir et partant d'émouvoir autrui.

Jules Janin, éminent critique au *Journal des Débats artistiques et littéraires*, défend ainsi Madame Mélingue dont la gestuelle et l'émotion qu'elle ressent ou feint de ressentir, la distingue de ses consœurs du Théâtre-français :

Elle n'est guère habile à représenter la femme du monde, l'élégance du salon, la causerie de la bonne compagnie ; mais une fois dans le drame, une fois dans la pitié, dans la douleur, dans les accents qu'il faut tirer du fond de son âme, dans les cris qui partent du cœur, madame Mélingue est des plus touchantes et des plus vraies. C'est

¹ « Voyez les femmes, elles nous surpassent certainement et de fort loin en sensibilité ; quelle comparaison d'elles à nous dans les instants de la passion ! Mais autant nous leur cédon quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent ». Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Écrits sur le théâtre. II Les Acteurs*, choix de textes et appareil critique Alain Ménil, Paris, Pocket, 1995, p.75.

une femme qui ne ressemble à personne, qui s'abandonne à toute la bonté de sa nature, qui s'émeut, qui se passionne, et qui pleure pour son propre compte. C'est une de ces aimables comédiennes que l'on aime parce que l'on comprend qu'elles sentent vraiment les malheurs qu'elles vous racontent. C'est là un des grands charmes, si ce n'est pas le seul charme de l'art dramatique : l'émotion personnelle de l'artiste, voilà ce qui est vrai, voilà ce qui dure, voilà où est la puissance. (*Journal des Débats*, 24 juillet 1842)

Par un renversement de perspective, ce qui s'apparentait à de la trivialité devient gage de sincérité de la part de celle qui expose au grand jour ce que les vieux usages prétendaient dissimuler. Et c'est cette intrusion dans l'intimité d'autrui qui devient, selon Janin, précisément ce que le spectateur attend de la représentation théâtrale. Mais la figure emblématique de l'exposition de soi, c'est Marie Dorval, actrice adulée du public des boulevards. Dans son *Histoire de la littérature dramatique*, Janin évoque rétrospectivement la manière dont elle exprime par sa gestuelle, voire par son être même, sa proximité avec le public dont elle reflète les goûts et le comportement :

Cependant... sauve qui peut ! Voici Madame Dorval ! Madame Dorval... c'était le fantôme, l'extase et l'agonie ; à la voir, on voyait tout de suite qu'elle n'était pas venue même en fiacre ; elle venait haletante, de la rue et du carrefour, à pied, les souliers éculés, les cheveux épars. Sa robe à peine attachée à ses épaules blanches, ne tient pas à son corset, on voit battre, à travers sa robe en coton, son cœur gonflé de mille douleurs, et certes, elle ne songe pas à le réprimer. Quant à son geste, elle n'a pas de geste. Elle va, elle vient, elle crie, elle pleure, elle sourit, selon le caprice et la volonté de la minute présente : elle obéit librement... à toutes les passions vulgaires, et toutes les passions lui conviennent, pourvu qu'elles soient vulgaires¹

Ce qui frappe ici, c'est que la valorisation de l'émotivité de l'actrice va de pair avec une volonté de figurer sur la scène une réalité mimétique par rapport au quotidien du spectateur. Nous voyons ici à l'œuvre une recherche tâtonnante de la représentation la plus exacte possible de la réalité. Du reste, le terme de « réalisme » est déjà employé à l'époque bien qu'il sonne étrangement en pleine explosion romantique. Ce réalisme ne recouvre pas tant une proximité entre la situation vécue par le personnage et celle vécue par le spectateur (il s'agit encore ici de mélodrames) mais une proximité de sentiments éprouvés de part et d'autre de la rampe, dans la vie affective et du personnage, et du spectateur.

Voici comment le *National* évoque Marie Dorval dans la dernière partie de sa vie, lorsque jeune encore, les tourments de sa vie personnelle avaient fait d'elle l'incarnation de la

¹ Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Levy frères, 1853-1856, tome 6, p. 193.

souffrance plébéienne, celle de tout un chacun, confronté à l'infortune, à la maladie ou à la mort :

Il est impossible de pousser la vérité du malheur plus loin que ne le fait Mme Dorval, dans tout le cours de cette longue passion et de cette lugubre agonie. Quels témoignages plus frappants de l'extrême infortune que ce corps fatigué, on le voit, par les souffrances et les terreurs de l'âme ; que ce pas lent, triste et incertain, que cette voix brisée, que ces yeux rougis et creusés par les pleurs et les insomnies, que ce regard timide et douloureusement baissé vers la terre ; et que cette résignation sans espoir ! Mme Dorval est l'actrice incomparable de ces sanglots, de ces douleurs, de ces infortunes sans fond, de ces existences désespérées. Ce n'est plus une fable, ce n'est plus une fiction, c'est le malheur même ! (*Le National*, 15 août 1842)

Les critiques de l'époque jugent réaliste un jeu qui, au vu de la manière dont il est décrit, nous paraîtrait sans doute outré. Ce jeu est réaliste parce qu'il est basé sur la volonté d'exprimer les sentiments de manière brute : par le cri, par la contorsion du visage et du corps. En proposant au siècle précédent, que les acteurs puissent mener une action parallèle à la profération du poème dramatique, les rénovateurs du théâtre français et Diderot en particulier, s'opposaient à une tradition rhétorique qui mettait la gestuelle au service du discours. Grâce aux acteurs du boulevard, la gestuelle prend alors une place autonome par rapport à la technique de la déclamation. Car la pantomime permet de représenter sur scène les activités familières et muettes, mais elle a une autre fonction : se passer du langage, c'est exprimer le ressenti le plus profond, celui qui n'est pas maîtrisé par les codes et les usages sociaux.

Une telle pratique est-elle dangereuse pour la santé ?

Vers la fin du XVIII^e siècle, au moment où avait cours le débat quant à la nature du jeu de l'acteur, d'autres théories émergeaient. Des théories médicales s'apparentant au vitalisme, lointainement inspirées des théories classiques des humeurs corporelles, mais adaptées aux usages modernes, furent exposées, d'abord en Allemagne, dans un traité de Christoph Wilhelm Friedrich Hufeland (1762-1836), *L'Art de prolonger la vie humaine*, publié en allemand en 1796, puis en français, en 1799. Hufeland, inventeur du terme de « macrobiotique », a donné là un traité de morale autant que de science médicale dans la mesure où il enjoint ses contemporains à ne pas consumer prématurément leur « force vitale ». L'argumentaire sera repris par un médecin français, Julien Joseph Virey (1775-1846) dans *De la puissance vitale, considérée dans ses fonctions physiologiques chez l'homme et tous les êtres organisés* (1823).

Pour ces médecins, si la vie des plantes, des animaux ou des humains est d'une durée prédéfinie, il est possible de prolonger la vie humaine au-delà de l'espérance de vie moyenne et ce, jusqu'à ses limites biologiques, à condition de ne pas s'écarter d'une vie de tempérance, voire d'ascèse, décrite ici par Virey :

L'on voit pourquoi les facultés vitales seront moins consommées chez l'homme froid, tranquille, passant des jours uniformes comme les anachorètes, évitant les passions, les excès, les grands plaisirs et les grandes peines, ainsi que les philosophes le recommandent ; la carrière de l'existence devra être, toute choses d'ailleurs égales, plus prolongée. C'est ainsi que vivent longtemps encore les êtres insoucians ou toujours contents et gais, réfléchissant peu, sentant peu, tels que les hommes apathiques, endurcis par le froid modéré, les montagnards, tous ceux que la médiocrité, qu'une pauvreté satisfaite de son sort, écarte des excès du luxe, de l'intempérance ou des délices qui accompagnent l'opulence. (p. 381-382)

Virey reprend une conception vitaliste développée par Hufeland qui, comparant la vie à une lampe à huile, prône que chacun règle du mieux possible les rapports de son énergie vitale avec ce qui l'environne, en fonction des stimuli et des sollicitations externes et internes auxquels il est soumis. L'imagination elle-même est une faculté dont on doit user avec modération. En cette matière aussi l'excès est dangereux, comme Hufeland l'indique expressément ici :

L'imagination nous a été donnée pour assaisonner notre vie ; mais de même qu'il ne faut pas faire d'un ingrédient physique, un aliment ordinaire, ainsi ne faut-il pas que notre vie morale abuse de cet ingrédient moral. On exalte par là le sentiment de la vie, mais on augmente aussi la vie intensive et la consommation, et on empêche la restauration, comme le prouve la maigreur de ceux qui ont une imagination ardente. D'ailleurs, on dispose par là le corps à des révolutions subites et violentes qui peuvent être dangereuses pour la vie ; la plus petite étincelle suffit pour produire dans une imagination trop exaltée la plus violente explosion. – Que celui donc qui veut vivre longtemps ne laisse pas à cette faculté de l'âme prendre trop d'empire, et ne lui permette pas de l'entretenir dans un état continuuel d'exaltation. (Hufeland p. 192)

Voilà ce qui nous permet de repasser du côté des arts et des spectacles et nous conduit à nous interroger : dans quelle mesure l'acteur, et en l'occurrence l'actrice, contrainte de revivre, soir après soir, les tourments qui affectent son personnage, est-elle victime de l'action délétère des excès de l'imagination sur sa santé ?

La question ne trouve pas une réponse évidente, car hormis le cas de Rachel et de sa sœur cadette, Rebecca Félix, toutes deux emportées par la phtisie, la santé des acteurs et

actrices fait l'objet de très peu de commentaires dans la presse ou chez les mémorialistes de l'époque. Alors même qu'à l'époque dont nous parlons, si l'on se fonde sur les données fournies par Pierre Guillaume¹, la phtisie touche un jeune adulte sur quatre, elle semble épargner les comédiens et comédiennes. Pourtant, à en croire Alexandre Dumas, la maladie est largement répandue :

En 1823 et 1824, la mode était à la maladie de poitrine ; tout la monde était poitrinaire, les poètes surtout ; il était de bon ton de cracher le sang à chaque émotion un peu vive, et de mourir avant trente ans².

Est-ce parce que les comédiens ou comédiennes malades ne pouvaient tout simplement plus assurer leurs engagements et se retiraient de la vie théâtrale avant même que leur carrière ne débute véritablement et que les autres, ceux et celles qui voulaient conserver leur place, avaient intérêt à minorer la gravité de leur état de santé ? Je n'ai pu, à ce jour, résoudre cette question. Nous trouvons fort peu d'écrits touchant à des malades avérées, mais beaucoup exposant le danger de trop solliciter l'imagination. Voici ce qu'écrit une admiratrice de Rachel relatant une visite à son idole, bien avant que sa maladie ne soit déclarée, ou, pour le moins, connue :

Je crains que des fatigues aussi continues, et des études tellement profondes, n'altèrent enfin la santé de ce jeune corps dont la force physique ne me paraît pas être en harmonie avec la dépense morale qu'un artiste dramatique est obligé de faire.

Cette crainte est aussi exposée par Jules Janin qui met en garde Rachel, ici encore au début de sa carrière, contre les méfaits de l'inspiration :

Dans ce petit corps si frêle, l'art et le métier se combattent encore à armes courtoises, l'inspiration et l'étude vont encore d'un pas égal : mais n'est-il pas à craindre que, bientôt, à force d'abuser de sa santé, de son courage, du feu sacré, Melle Rachel ne trouve l'art chose trop fatigante et trop pénible, et ne se jette tout à fait dans le métier ? Rien n'est pénible, à tout prendre, comme l'inspiration. C'est la lutte de la pythonisse sur le trépied qui l'accable de ses vapeurs fatidiques. (JDD 19 septembre 1842)

Nous revoyons ici, opposés terme à terme, l'inspiration et le métier, ce qui nous renvoie au débat du siècle précédent et à l'opposition, exposée par Diderot, entre l'acteur de nature et l'acteur d'imitation. Ce débat s'était donc soldé par une victoire de la conception

¹ Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut : les tuberculeux aux XIX^e et XX^e*, Paris, Aubier, 1986.

² Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, vol. I, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 706

« sensibiliste », celle qui valorise « l'acteur de nature », victoire qui n'a pas seulement eu des conséquences dans les représentations des drames romantiques et des mélodrames, mais aussi sur la représentation de la tragédie classique. Le « naturel », que chacun reconnaît dans le jeu de Rachel, Jules Janin, comme beaucoup d'autres, l'associe à l'inspiration. De même que Marie Dorval, actrice romantique par excellence, Rachel est célébrée pour avoir abandonné la tradition déclamatoire qui sévissait encore au Théâtre-Français. Cela explique pourquoi des représentants de l'école romantique ont pu faire de Rachel un modèle, bien que ce soit par elle que la tragédie classique ait retrouvé le terrain perdu face au drame romantique.

Après la mort de Rachel, dans un ouvrage intitulé « Poitrinaires et grandes amoureuses », le docteur Cabanès (1862-1928) se pencha sur son cas et, sans reprendre à son compte les théories alors discréditées de Hufeland et de Virey, n'en laisse pas moins à entendre que le mal qui a emporté Rachel est la conséquence des conditions dans lesquelles elle a exercé son art :

L'existence de labeur que lui imposa la carrière dont elle avait fait le choix, les veilles, les fatigues qu'elle entraîne, et plus encore, les courses vagabondes à travers le monde pendant cette période de congé, précipitèrent, s'il ne le fit naître, le mal auquel, si prématurément, elle devait succomber. (p. 44-45)

Plus loin, une autre interprétation est donnée de ce mal dont elle souffre, interprétation fantaisiste à nos yeux, mais qui renvoie à la vieille théorie des humeurs :

Elle est fêtée, acclamée, mais au prix de quelles émotions, de quelles dépenses de nerfs ! « Cet enivrement que donne un public chaud » passe dans son sang et le brûle. (p. 47)

Je n'ai pas trouvé la date de publication de l'ouvrage de Cabanès, mais il y indique qu'il l'a rédigé « peu d'années après la mort de la comédienne. Il devait s'agir d'au moins vingt, puisque Rachel est morte en 1858 et que Cabanès est né en 1862. Mais qu'importe ? La phtisie de Rachel continue, même après sa mort, de hanter les imaginaires. Plusieurs décennies plus tard, sa condition de comédienne est encore considérée comme l'origine de son mal. Les figures fantasmagiques forgées sous la Monarchie de Juillet ont en effet perduré dans l'imaginaire social tout au long du XIX^e siècle, comme en témoigne l'incroyable longévité artistique de la figure de la Dame aux Camélias, inspirée par Marie Duplessis (morte en 1847 à 23 ans), dont le destin a inspiré un roman, une pièce de théâtre, un opéra et une dizaine (au moins) d'adaptations cinématographiques.

Figures fantasmatiques de la féminité

Car, dès lors qu'on se penche sur les imaginaires sociaux, la distinction entre réalité et fiction tend à disparaître. Les personnages féminins présentés dans les mélodrames, les drames romantiques, voire les tragédies, constituent des types auxquels on associe l'actrice qui les incarne. Ainsi Marie Dorval, éternelle victime des drames romantiques et des pièces de boulevard, se conformera, sans doute inconsciemment et ce, jusque dans les affres de sa vie personnelle, à son image de femme brisée. Mais au-delà de cette identification à un type fictionnel, on voit émerger des figures plus contradictoires comme Rachel qui, sans incarner sur scène des personnages de victime et malgré les frasques de sa vie privée, sera auréolée du prestige d'une martyre.

Conclusion

« Actrices : La perte des fils de famille, sont d'une lubricité effrayante, se livrent à des orgies, avalent des millions, finissent à l'hôpital », Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*. La théorie vitaliste, bien que discréditée par la communauté scientifique dès l'avènement de la Monarchie de Juillet, n'en continue pas moins à hanter les imaginaires des rentiers frileux, prudents gestionnaires de leur patrimoine, si caractéristiques de ce premier XIX^e siècle. La vie sexuelle débridée et le mode de vie ruineux que l'on prête aux actrices se trouvent ainsi liés dans un même imaginaire de la démesure. L'exacerbation des passions, la débauche du corps et les dépenses somptuaires vont de pair et s'opposent à la gestion parcimonieuse des pulsions et des fortunes. Outrepassant (et de beaucoup) les bornes de l'économie raisonnée des dépenses pécuniaires et émotionnelles, les actrices ne brûlent pas impunément du « feu sacré » et ne peuvent qu'épuiser prématurément leur patrimoine vital. L'imaginaire romantique a ainsi investi la scène de théâtre de projections et de fantasmes et les a cristallisés sur les femmes qui s'y produisaient. Sublimée lorsqu'elle se présente sur scène, réprouvée lorsqu'elle paraît dans le champ social, l'actrice se trouve à la jonction des aspirations contradictoires entre lesquelles l'homme de ce premier XIX^e siècle était partagé.

Mots-clés :

Actrices – romantisme – phthisie – passions – vitalisme.

Bio-bibliographie :

Julie de Faramond est docteur en études théâtrales (Paris Ouest - Nanterre) et chercheuse associée au Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés contemporaines. Elle a enseigné à l'université de Franche-Comté (Besançon) et à Paul Valéry (Montpellier), à l'IES abroad et à l'IUFM de Paris. Elle est l'auteur de *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue Travail théâtral (1970 – 1979)* (l'Entretemps, 2010).