

## **Les actrices victoriennes : entre marginalité et conformisme**

Les actrices victoriennes se trouvent au centre d'un paradoxe, puisque leur influence artistique, professionnelle et sociale s'étend en même temps que se répand un système de valeurs morales extrêmement contraignant pour les femmes. Le métier de comédienne se situe au-delà des schémas reconnus et acceptables, car il permet à des femmes d'accéder à l'indépendance financière et décisionnelle, voire à la gloire et à la fortune. La place de l'actrice dans la hiérarchie sexuelle et sociale victorienne est donc tout à fait déroutante pour les contemporains. La plupart des Victoriens considèrent qu'une comédienne qui accepte d'être possédée par le regard des spectateurs abandonne toute pudeur. L'histoire de l'actrice victorienne est donc en grande partie celle de sa lutte contre ces préjugés moraux qui font d'elle une marginale ; cette lutte s'exprime dans la défense active de son art et de sa réputation, parfois à travers un féminisme militant, souvent par le choix du conformisme.

### **Les actrices et la morale victorienne**

La manière dont l'opinion publique victorienne situe l'actrice sur la carte éthique ne peut se comprendre en dehors du contexte très particulier de l'idéalisation de la femme qui s'opère alors. En effet, si l'image de la femme change relativement peu aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le début de l'ère victorienne voit s'imposer un idéal féminin plus strict et plus étroit, en réaction à la liberté des mœurs aristocratiques de la Régence et aux menaces de la Révolution française. Cet idéal est lié au renouveau du protestantisme non conformiste et rigoriste au sein des classes issues du commerce et de l'industrie. Les manuels de conduite et d'étiquette, tels ceux de Sarah Ellis, répondent au besoin de codification du comportement qu'éprouvent alors ces classes montantes, et ils contribuent à la mise en place du nouvel idéal féminin. Accédant peu à peu au pouvoir à partir des années 1830, les nouvelles classes moyennes parviennent à imposer leurs valeurs et leur code de conduite à l'ensemble de la société.

Au début, l'image de la femme victorienne s'inspire encore de la croyance héritée du christianisme médiéval en une nature féminine inférieure et imparfaite, voire dangereuse, symbolisée par Ève, à la fois corrompible et corruptrice. Mrs. John Sandford affirme ainsi, en 1831, qu'il convient de protéger d'elle-même et d'empêcher de nuire celle qu'elle considère comme une créature vaine, instable et dénuée de bon sens. La solution consiste alors à confiner la femme au foyer, selon les enseignements de saint Paul, et à l'abriter derrière le rempart de la religion. Se diffuse donc une conception traditionaliste de la femme, subordonnée à l'homme et enfermée dans sa famille. Cette définition s'accompagne pour les Victoriennes d'une éthique rigide, faite de règles de pudeur, de chasteté et de soumission.

Dans les années 1840, un glissement intervient : la femme n'est plus Ève, mais un ange pour Coventry Patmore ou Tennyson, une Madone pour John Ruskin, la Vierge Marie pour Sarah Ellis, autant de représentations qui impliquent toujours pureté et humilité, mais aussi transcendance. Cette idéalisation n'est pas incompatible avec l'infériorité sociale, et la femme reste confinée dans un rôle domestique, désormais justifié de façon presque mystique. Le domaine familial et religieux, destiné à restreindre la liberté d'une nature entachée du péché originel, devient en effet le cadre d'une mission spécifique imposée à la femme. À la fois guide et inspiratrice, elle acquiert alors un pouvoir théorique, car c'est à elle qu'il appartient de préserver la moralité de la famille, comme de l'ensemble de la société. Tout comportement en marge de ce nouveau code éthique est encore plus violemment critiqué qu'auparavant, car il est désormais perçu comme dangereux pour le bien-être moral de la société tout entière<sup>1</sup>.

Si la femme est « l'âme de la maison », l'homme en reste de toute façon « l'architecte » : il détient le vrai pouvoir de décision, tandis qu'elle lui demeure soumise. Discours juridique et moral s'entendent alors pour délimiter précisément les territoires masculin et féminin, entre lesquels la frontière s'épaissit<sup>2</sup>. Le foyer est essentiellement féminin, un havre de paix, protégé des contaminations extérieures. C'est l'homme, actif, qui se risque hors de ce sanctuaire, mais qui revient toujours y chercher l'apaisement et l'inspiration morale auprès de la femme, prêtresse du temple domestique. Ruskin, dans le chapitre « Of Queen's Gardens » de *Sesame and Lilies*, publié en 1865, écrit : « À l'intérieur du foyer, où elle règne, le danger, la tentation ou l'erreur n'entrent que si elle les recherche<sup>3</sup>. » Dans un sermon, Baldwin Brown demande aux femmes de tenir compte des besoins des « hommes fatigués de leurs luttes » et « de prier, de réfléchir et de faire des efforts pour que leur foyer soit un petit coin de paradis sur terre : lumineux, serein,

1. Voir Françoise BASCH (1972), 20-28.

2. Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.) (1991), 87.

3. Cité par Walter E. HOUGHTON (1957), 347.

reposant et joyeux<sup>4</sup> ». Quant aux agnostiques, ils font du foyer un temple séculier et de la femme la source de toute générosité, dans une morale qui remplace pour eux l'éthique chrétienne. La femme victorienne doit n'avoir pour seule ambition que de devenir épouse et mère. Elle n'a pas pour vocation de rechercher l'indépendance, en particulier financière, mais d'aider son mari et d'élever ses enfants. Lui reviennent donc les tâches domestiques traditionnelles telles que la couture, le ménage, la cuisine et l'éducation des plus petits, ainsi que l'intendance et le budget du ménage, et, dans les classes aisées, la gestion de la domesticité. Ce rôle doit être rempli avec modestie, une femme ne devant pas se singulariser par une trop grande force de caractère. Ses qualités les plus admirées sont la pudeur, le dévouement, la tendresse, l'abnégation et la retenue<sup>5</sup>.

Dans ce contexte d'une idéalisation de la femme et de son rôle domestique, l'actrice professionnelle ne trouve guère sa place. Tout d'abord, en tant que femme active, elle est automatiquement en marge du schéma officiel qui affirme que l'unique « profession » féminine convenable est la tenue d'un foyer : l'actrice, souvent itinérante, a encore moins de chances que l'ouvrière de voir se concrétiser ce foyer idéal. Les longues heures passées au théâtre jusqu'à fort tard dans la nuit l'empêchent aussi d'être la bonne mère de famille et l'épouse attentive, conforme au code moral en vigueur. De plus, alors que la grossesse est taboue, la plupart des comédiennes, surtout les plus humbles, sont obligées de jouer, et donc de se montrer en public, jusqu'à la veille de l'accouchement. Alors qu'il est inconcevable dans une famille respectable qu'un enfant naisse en dehors du foyer de ses parents, beaucoup d'actrices accouchent en tournées, parfois à l'hôpital, le plus souvent dans des chambres d'auberge ou des meublés, comme ce fut le cas de Sarah Terry pour tous ses enfants<sup>6</sup>.

Beaucoup de Victoriens, avec Erasmus Darwin, estiment de toute façon que l'art dramatique va à l'encontre de la pudeur exigée des femmes<sup>7</sup>. La morale condamne l'actrice parce qu'elle interprète en public des émotions qu'en tant que femme, elle devrait réprimer ou n'exprimer que dans le secret de son foyer. La retenue et la pudeur imposées aux Victoriennes expliquent d'ailleurs pourquoi si peu de celles issues des classes moyennes s'adonnent au théâtre amateur avant 1875. Lorsque des pièces sont tout de même montées dans les milieux bourgeois, les rôles féminins sont souvent tenus par des hommes ou par des actrices professionnelles engagées spécialement pour l'occasion. Peu de bourgeoises seraient de toute façon

4. Cité par Walter E. HOUGHTON (1957), 347.

5. George DUBY et Michelle PERROT (dir.) (1991), 344.

6. Ellen TERRY (1933), I.

7. Cité par Paul BENSIMON « La Femme anglaise et l'époque romantique », Pierre GRIMAL (dir.) (1966), 171.

capables de jouer, tant leur éducation les éloigne des qualités exigées d'une comédienne. L'acteur Macready le constate :

Tout ce qu'on enseigne [aux femmes éduquées] pour leur rôle spécifique va à l'encontre de ce qui fait une bonne actrice : l'expression des passions, ces émotions communes à tous, auxquelles on donne plus volontiers libre cours dans les milieux les plus pauvres, mais qui sont dominées, réprimées et cachées chez les gens bien élevés<sup>8</sup>.

La capacité de jeu des actrices victorienne effraie d'ailleurs certains de leurs contemporains : dans le roman de Charlotte Brontë, *Villette*, publié en 1853, les passions déchaînées de Vashti, comédienne simultanément démoniaque et divine, sont telles qu'un incendie éclate alors qu'elle est sur scène. Au fur et à mesure que les limites de la respectabilité se consolident, l'actrice, cette femme active qui rejette l'anonymat d'un foyer et qui s'exhibe pour vivre, devient donc un personnage déviant, voire inquiétant, dans l'imaginaire victorien, et ce fantôme perdure jusqu'à la fin du siècle. Lorsque Mrs. Patrick Campbell décide de devenir comédienne professionnelle, en 1889, sa tante lui écrit : « Comment une femme peut-elle avec plaisir dire adieu à ce qu'elle a de plus cher : son nom, sa réputation, l'affection des siens, pour abandonner chacun de ses gestes aux railleries et à la vulgarité du public ? [...] Au revoir, ma pauvre petite. Je pleure trop pour continuer<sup>9</sup>. »

Les actrices sont aussi victimes du préjugé selon lequel jouer la comédie est incompatible avec la sincérité. Il se fonde sur un précepte quaker, implicite dans les doctrines de nombreux autres groupes religieux, soutenant que « simuler la joie ou la peine, comme le font les comédiens, n'est pas conciliable avec la candeur chrétienne<sup>10</sup> », argument qui trouve des défenseurs jusqu'à la Première Guerre mondiale. Cela explique que bien des hommes d'Église, en particulier, pensent alors que les actrices nuisent à leur propre caractère en interprétant régulièrement des personnalités fictives. Jouer le rôle d'une femme vertueuse n'excuse rien car, comme l'affirme anonymement, en 1855, « A Lady » dans son *Appeal to the Women of England to Discourage the Stage* : « interpréter des sentiments vertueux est le meilleur moyen d'être incapable de les éprouver réellement<sup>11</sup>. »

L'actrice, comme toute Victorienne qui aspire à une carrière, artistique ou non, se retrouve donc accusée de trahir sa vocation domestique pour une indépendance financière, gagnée au détriment de la pudeur et de la réserve qui conviennent aux femmes respectables. Quand la morale sexuelle s'organise autour de deux pôles complémentaires : la Madone, pôle normal,

8. Cité par Michael BAKER (1978), 98.

9. Citée par Margot PETERS (1984), 42.

10. Cité par Michael BAKER (1978), 52.

11. « A Lady », (1855), 6.

structuré, rassurant, et Marie-Madeleine, figure déviante, dangereuse et séductrice, l'actrice semble inévitablement appartenir à la seconde catégorie.

### Réaction des actrices face aux attaques puritaines

Afin d'échapper à la condamnation sans appel des milieux puritains, les actrices cherchent constamment à se replacer sur l'échiquier de la morale victorienne. Au début des années 1890, Rudolf Dirck cite cette réflexion de Macready :

Par expérience, je sais que si dans toute autre carrière, c'est la profession qui confère une respectabilité à celui qui l'exerce, au théâtre, c'est l'acteur qui doit rendre respectable la pratique de son art<sup>12</sup>.

Beaucoup d'actrices partagent ce point de vue : afin d'obtenir le respect du reste de la société, elles adoptent autant que possible les conventions, voire les valeurs, des classes moyennes, contribuant ainsi au conformisme et au conservatisme grandissant du monde du théâtre victorien.

La profession dramatique, de plus en plus sensible à son image, met en avant les vertus toutes domestiques qui émanent de couples d'acteurs comme les Kendal, les Wigan ou les Bancroft, dont la fidélité et la réputation ne peuvent être mises en doute. Ces couples remplissent très consciemment un rôle d'exemple moral auprès de leurs collègues. Soucieuses d'accéder à cette aura de respectabilité, beaucoup d'actrices au passé houleux espèrent d'ailleurs qu'un mariage honorable au sein de la profession sauvera leur réputation. Quand Ellen Terry revient sur scène au milieu des années 1870, après avoir vécu maritalement plusieurs années avec l'architecte Godwin, dont elle a eu deux enfants, elle décide d'épouser un collègue avant que l'affaire ne s'ébruite : elle jette dans un chapeau des bouts de papier portant le nom de tous ses prétendants et demande à Fred, son jeune frère, de tirer au sort : l'heureux élu est Charles Kelly<sup>13</sup>. Ici, l'anti-conformisme d'Ellen Terry rejoint de manière paradoxale les valeurs victorienne du mariage et de la famille, d'ailleurs parfaitement illustrées par ses parents, Ben et Sarah. L'importance symbolique du mariage pour les actrices est également révélée par le nombre d'entre elles qui prennent pour nom de scène celui de leur époux : Maria Theresa Kemble joue sous le nom de Mrs. C. Kemble, Constance Benson sous celui de Mrs. F.R. Benson, et Maud Tree se fait appeler Mrs. Beerbohm Tree ; de même, l'actrice burlesque Marie Wilton accède à la respectabilité en devenant Mrs. Bancroft, tout comme la comédienne Madge Robinson quand elle devient Mrs. Kendal. Les actrices montrent aussi leur fidélité à leur mari et leur respect des

12. Cité par Rudolf DIRCK (c. 1892), XII-XIII.

13. Margaret STEEN (1962), 145.

conventions à la mort de celui-ci : Ellen Kean cesse ainsi définitivement de jouer en 1868, lorsque Charles Kean décède<sup>14</sup>. Même Mrs. Patrick Campbell prend le deuil lorsque son mari est tué, en 1900, durant la guerre des Bœers, alors qu'ils sont séparés depuis des années et qu'elle vit avec l'acteur Johnston Forbes-Robertson<sup>15</sup>.

Les actrices victoriennes sont tout aussi conformistes lorsqu'il s'agit de l'éducation de leurs enfants. Sarah Terry, par exemple, bien que simple comédienne ambulante, souhaite inculquer au plus vite aux siens les valeurs bourgeoises afin de compenser leurs très jeunes débuts sur scène et le métier de leurs parents. Vis-à-vis de ses filles, elle suit tous les préceptes de la morale sexuelle victorienne : Ellen ne quitte pas un théâtre ou une réception sans chaperon, et elle est un jour giflée pour avoir osé regarder dans la rue un de ses admirateurs<sup>16</sup>. La naïveté qui en résulte est telle qu'en 1864, après le second baiser du peintre G. F. Watts, son fiancé, Ellen Terry se croit enceinte et confie à sa mère qu'elle doit se marier au plus vite<sup>17</sup>. Dès 1829, lorsque Fanny Kemble entre au Covent Garden, ses parents, tous deux acteurs, lui interdisent de fréquenter le reste de la troupe dans le foyer des comédiens<sup>18</sup>. De même, ils refusent pour elle une invitation de Lady Holland, jugeant que la maison d'une divorcée n'est pas un endroit convenable pour une jeune fille<sup>19</sup>. Ces anecdotes montrent bien à quel point l'éducation donnée par les couples de comédiens à leurs filles est conventionnelle, mais aussi combien l'innocence des jeunes actrices est protégée dans ce milieu, particulièrement lorsqu'elles en sont issues. Peu d'actrices souhaitent de toute façon voir leurs enfants monter sur scène ; quand elles le peuvent, elles tentent d'orienter leurs fils vers une autre carrière et leurs filles vers un mariage bourgeois. Julia Neilson embauche ainsi des gouvernantes pour ses deux enfants, puis envoie Phyllis parfaire son éducation à Paris, et son frère Dennis dans une *public school*<sup>20</sup>. De même, Mrs. Patrick Campbell cherche un pensionnat sur le continent pour sa fille dès que ses revenus lui permettent d'en assumer les frais<sup>21</sup>. Ironiquement, une fois adultes, Phyllis Neilson-Terry comme la fille de Mrs. Patrick Campbell choisissent quand même de devenir actrices.

À partir des années 1870, les nouvelles comédiennes issues de la bourgeoisie influencent considérablement leurs collègues. Il faut dire que leurs

14. Richard FINDLATER (1976), 128.

15. Margot PETERS (1984), 188.

16. Dorothy MARSHALL (1977), 38.

17. Margaret STEEN (1962), 112.

18. Dorothy MARSHALL (1977), 82.

19. Richard FINDLATER (1976), 178.

20. Margaret STEEN (1962), 285.

21. Margot PETERS (1984), 192.

manières et leur éducation leur assurent souvent une position artistique de choix, ce qui témoigne là aussi du conformisme de la profession. Ce phénomène finit de convaincre les actrices d'adopter un style plus conventionnel à la ville, tendance bien illustrée par leurs portraits photographiques. Pour elles, un certain F. B. du Théâtre Royal de Clapham publie en 1885 *The Actor's Vade Mecum*, dont le sous-titre est : *Being Advice to Persons Who Have Adopted the Stage as a Profession How to Behave in Polite Society and Elsewhere* (« Conseils à ceux qui ont choisi la carrière dramatique sur la façon de se comporter dans la bonne société et ailleurs »). Les actrices les plus aisées imitent alors de plus en plus la grande et moyenne bourgeoisie : elles déménagent pour les beaux quartiers, embauchent des domestiques, prennent des week-ends sur la côte et des vacances à l'étranger et, quand elles le peuvent, finissent leurs jours dans les stations balnéaires ou thermales en vogue. L'argent est un facteur déterminant dans le degré de conformisme des comédiennes, le style de vie des mieux rémunérées témoignant le mieux de ce désir d'ascension sociale et de respectabilité. Rudolf Dirck écrit d'ailleurs, vers 1892 :

L'évolution de la position sociale de l'acteur peut être en partie attribuée à l'influence de Mr. Irving, de Mr. Kendal et de tous ceux qui ont constamment défendu la dignité de leur profession, mais elle est surtout la conséquence du pouvoir de l'argent. Le statut de l'acteur s'est amélioré en même temps que ses revenus<sup>22</sup>.

Les Bancroft et les Wigan sont ainsi des exemples typiques de cet embourgeoisement. Mrs. Bancroft est fille de comédiens ambulants et Mrs. Wigan de forains ; pourtant, dès la fin des années 1860, les deux couples se veulent des piliers de la bonne société londonienne : les Wigan habitent Chelsea, les Bancroft, Berkeley Square puis Cavendish Square, adresses on ne peut plus respectables, et tous se joignent à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie durant leurs vacances dans les lieux à la mode<sup>23</sup>. Cette nouvelle attitude du gratin de la profession contribue toutefois largement à améliorer l'image de l'actrice.

Le désir de respectabilité qui se diffuse dans l'ensemble du monde dramatique après 1865 s'exprime également dans la façon dont les actrices administrent leur théâtre. En 1879, *The Theatre*, par l'intermédiaire de Frank A. Marshall, constate :

On remarque généralement [...] que ceux qui sont nés et qui ont grandi dans un théâtre se montrent les plus jaloux de la réputation de la scène ; il est rare que les divertissements proposés dans un théâtre administré par un acteur ou une actrice soient en aucune façon indécents<sup>24</sup>.

22. Rudolf DIRCK (c1892), XIII.

23. Voir Michael BAKER (1978), 89-119.

24. Frank A. MARSHALL, « The Influence of Society Upon the Stage », *The Theatre*, June 1879, 307-308.

Ainsi, dès les années 1850, Ellen et Charles Kean précisent dans les programmes distribués au Princess's Theatre que

tous les policiers en service sont anglicans, et notre estimé commissionnaire est un anabaptiste distingué<sup>25</sup>.

Plus tard, lorsque Madge Kendal et son mari prennent la direction d'une troupe, ils lui imposent leurs valeurs professionnelles et morales : tout comportement jugé vulgaire est sévèrement puni ; de plus, Madge Kendal raye consciencieusement de la liste de ses amis les interprètes des pièces qu'elle considère immorales<sup>26</sup>. En 1931, George Bernard Shaw définit parfaitement l'attitude des Kendal dans *Our Theatre in the Nineties* :

Ils représentaient une génération d'acteurs qui avaient modéré leur jeu et amélioré leurs manières et leur style vestimentaire jusqu'à ressembler à des fonctionnaires ou à des agents de change<sup>27</sup>. »

Le conformisme des comédiennes qui dirigent des théâtres est généralement sincère, mais il s'explique également par leur désir d'attirer à nouveau les classes moyennes.

Comme le public victorien confond interprètes et personnages, beaucoup de comédiennes se montrent aussi extrêmement conservatrices dans le choix de leurs rôles, afin de se conformer aux exigences de la morale. Une telle prudence rejaillit sur le contenu des pièces, mais le ton édifiant de la majeure partie de la production théâtrale victorienne convient fort bien à la plupart des actrices, guère prêtes à contester l'éthique dominante. Leur jeu et leurs choix scéniques sont alors de plus en plus conformistes. Qu'elle interprète Beatrice, Hermione ou Lady Macbeth, Ellen Kean ne quitte ainsi jamais sa crinoline et sa coiffure en bandeaux calquée sur celle de la reine Victoria<sup>28</sup>. De même, le secret du succès d'Helen Faucit réside dans un répertoire entièrement fondé sur l'idéal conventionnel de la féminité ; elle redoute d'ailleurs toujours de devoir jouer Lady Macbeth. Cette prudence lui vaut une invitation de la reine Victoria à se rendre à Osborne et Windsor, honneur rarement accordé à une actrice<sup>29</sup>. Toutes les comédiennes ne peuvent se permettre de choisir ainsi leurs rôles, mais Fanny Kemble explique, en 1835, dans son *Journal*, comment certaines parviennent tout de même à défendre leur réputation :

Parmi les actrices que j'ai connues, beaucoup de celles qui devaient interpréter des femmes peu vertueuses ou désagréables préféraient prouver au

---

25. Cité par James ROOSE-EVANS (1977), 108.

26. Richard FINDLATER (1976), 130.

27. George Bernard SHAW (1931), 70.

28. Margaret STEEN (1962), 34.

29. Michael BAKER (1978), 104-105.



public l'immense différence entre ces personnages et leur vraie personnalité en jouant aussi mal et avec l'air aussi contrarié que possible<sup>30</sup>.

Les préjugés des actrices à l'encontre de certains rôles demeurent vivaces : Madge Kendal va même jusqu'à refuser de jouer du Shakespeare, car elle ne trouve pas son œuvre entièrement respectable<sup>31</sup>. En 1895, encore, Mrs. Patrick Campbell se déclare horrifiée à l'idée de devoir apparaître dans une église en robe du soir avec des bijoux, dans *Michael and His Lost Angel*, de Henry Arthur Jones<sup>32</sup>. Cinq ans plus tard, Evelyn Millard rejette un rôle dans *The Lackey's Carnival*, du même Henry Arthur Jones, car elle ne veut pas avoir à s'écrier sur scène : « Je vous le jure sur la tête de mon enfant à naître<sup>33</sup> ! » À la fin du siècle, l'autocensure pratiquée par les actrices a considérablement réduit les possibilités de rôles et d'interprétation, car leur obsession de la respectabilité s'exprime au détriment du développement artistique.

Ce souci des conventions se retrouve jusque dans les milieux les moins favorisés du théâtre, en particulier les troupes ambulantes, dont la bonne réputation est essentielle à l'obtention des permis de jouer. C'est en tout cas la politique d'Elizabeth Wild dans les années 1840 : elle précise toujours sur les affiches et dans la presse locale que tout désordre dans l'enceinte du théâtre est sévèrement puni, et que les pièces données sont écrites par les dramaturges les plus respectables<sup>34</sup>. Même dans les théâtres démontables, les règles de pudeur entre les sexes sont respectées en coulisse : une actrice anonyme rapporte dans le *Chambers'Journal* du 27 mai 1855 que, dans le *booth theatre* de Rose :

...les hommes s'habillent côté cour et les femmes côté jardin, habitude que l'on retrouve dans la plupart des théâtres ambulants ; l'accessoiriste utilise des rochers, des cottages ou tout autre bout de décor qui lui tombe sous la main pour construire une loge temporaire pour les femmes, qu'il retire bien sûr avant le début de la pièce<sup>35</sup>.

Lorsque Jerrold Blanchard assiste à une représentation au Garrick, un *penny gaff* (« théâtre à un sou ») de Whitechapel, en vue de la rédaction de son ouvrage *London*, publié en 1872, il remarque également :

...quant à la comédie *The Starving Poor*, si les plaisanteries en étaient corsées et les dialogues pleins de fautes de grammaire, la morale était sauve. La vertu est toujours récompensée dans ces humbles temples de l'art dramatique ; [...] et la femme y est toujours traitée avec tendresse et respect<sup>36</sup>.

30. Fanny KEMBLE (1832-1834), 149.

31. Michael BAKER (1978), 101.

32. Margot Peters (1984), 122.

33. Saint-John ERVINE (1933), 83.

34. Josephine HARROP (1989), 41.

35. Citée par Josephine HARROP (1989), 14.

36. Cité par Paul SHERIDAN (1981), 42.

Les troupes des *penny gaffs* ou des théâtres forains ne négligent donc pas de respecter autant que possible les conventions de la morale victorienne.

Cependant, l'augmentation des salaires des interprètes les plus en vue et la respectabilité conférée par cette nouvelle aisance creusent l'écart entre les actrices de rangs différents, au-delà de la simple hiérarchie professionnelle. Comme il n'existe pas de conservatoire digne de ce nom et que la profession est largement ouverte, les comédiennes qui se veulent respectables n'ont aucun moyen efficace d'exclure leurs collègues moins soucieuses des conventions ; en revanche, elles ne se privent pas de les ostraciser, voire de les attaquer. Marion Terry, en particulier, est infatigable lorsqu'il s'agit de condamner celles qui, dit-elle, « ressemblent à des actrices même à la ville<sup>37</sup> ».

Plus grave, cette avancée du conformisme dans le monde du théâtre provoque dans les actes, si ce n'est dans les mots, le rejet partiel de l'égalité professionnelle entre les sexes qui y règne car elle est peu conforme aux usages de la société victorienne. Les comédiennes se retrouvent donc en partie victimes d'une morale qu'elles ont largement contribué à diffuser dans leur profession.

Bien que très soucieuses des conventions, la plupart des actrices victoriennes demeurent fières d'une carrière qu'elles pourraient abandonner au moment du mariage, et qu'elles choisissent le plus souvent de poursuivre. Concilier conformisme et amour d'un art dramatique largement incompris, voire condamné par le reste de la société, est difficile, mais les comédiennes tentent de résoudre ce paradoxe en défendant activement la réputation de leur métier. Bien que rarement cohérente et organisée, cette défense de leur profession est toutefois efficace dans la diffusion d'une nouvelle image d'elles-mêmes et de leur art.

Les actrices les plus connues insistent constamment sur leur respectabilité, conscientes de leur valeur de modèles exemplaires. Tous les rédacteurs des biographies autorisées d'actrices et celles qui écrivent elles-mêmes leurs mémoires présentent ainsi la carrière dramatique comme compatible avec les exigences de l'idéal féminin. Sir Theodore Martin, par exemple, souligne sans relâche les vertus féminines de sa femme Helen, dans sa biographie de 1900. Helen Faucit, Ellen Terry, Madge Kendal ou Marie Bancroft cherchent aussi à se protéger du soupçon d'immoralité qui plane sur leur profession, s'assimilant aux artistes plutôt qu'à la catégorie des femmes actives rémunérées. Art à part entière, leur métier peut en effet accéder à une respectabilité que la simple dénomination de profession ne peut lui conférer lorsqu'elle est pratiquée par des femmes. Helen Faucit use de cet argument, en 1878 :

---

37. Citée par Margaret STEEN (1962), 220.

J'ai toujours estimé que mon art était pur et noble, et ma raison d'être fut de m'éduquer pour en être digne. [...] Quels que soient mes talents d'actrice, je les ai toujours considérés comme un don sacré qui m'avait été fait afin d'élargir et de raffiner les goûts de mon public<sup>38</sup>.

L'actrice, telle qu'Helen Faucit la conçoit et la défend, est donc une artiste, détentrice d'une mission d'éducation et de transmission de valeurs sacrées, rôle éminemment féminin pour les Victoriens.

À partir des années 1870, nombreuses sont les comédiennes à qui l'on demande de se prononcer sur l'art dramatique. Ces conférences publiques leur donnent l'occasion de se faire les avocates de leur profession. Madge Kendal est ainsi invitée par la prestigieuse British National Association For the Promotion of Social Science de Birmingham, en 1884, ce que toute la profession considère comme un honneur sans précédent. En 1890, dans *Dramatic Opinions*, qui reprend les textes de ses conférences, Madge Kendal revient sur la dignité d'un art auquel elle donne, comme Helen Faucit, le sens d'une mission :

Il n'existe aucune autre carrière qui permette [à une femme] d'être aussi exigeante envers elle-même ; de mieux donner l'exemple et de plus faire le bien<sup>39</sup>.

Il serait faux de croire que seules les actrices les plus célèbres se soucient de l'image de la profession. Les idées et les déclarations de Madge Kendal, d'Helen Faucit ou de Marie Bancroft sont en effet largement reprises par une presse théâtrale dont les tirages ne cessent d'augmenter. *The Theatre*, en particulier sous la direction de Clement Scott, entre 1877 et 1890, joue ainsi un rôle essentiel dans la défense de l'art dramatique et dans la diffusion du conformisme. Ce périodique cherche constamment à persuader les comédiennes qu'elles ne peuvent s'affranchir des exigences des conventions et que seules les femmes pures, sincères et vertueuses font de bonnes actrices.

### Les actrices et les féministes

Durant les années 1850, les premiers signes d'une émancipation des femmes hors de la sphère domestique apparaissent. La presse et certaines associations caritatives s'émeuvent en effet du sort de la célibataire sans ressources et contribuent à la création d'emplois destinés aux femmes des classes moyennes, rompant ainsi l'isolement de l'actrice. À la fin du siècle, la réaction contre la tyrannie des codes moraux et sociaux en vigueur se fait de plus en plus nette. Cette résistance coïncide avec l'apparition des idéologies socialistes et des luttes pour l'émancipation des opprimés, en particulier des femmes. Ce combat est le fait d'une minorité, à laquelle

38. Citée par Richard FINDLATER (1976), 124.

39. Madge KENDAL (1890), 79.

appartient un petit nombre de comédiennes, mais il retentit sur l'ensemble du climat intellectuel et touche le monde du théâtre. À ces mouvements s'ajoute, dans les années 1890, le culte de la modernité, avec le « nouveau théâtre » et la « femme nouvelle », qui sert et influence toute une génération d'actrices. L'esprit fin-de-siècle, fondé sur la vénération de l'art et de la beauté sensuelle, remet aussi en question les préjugés sur la féminité, revenant à la possibilité d'un épanouissement individuel de la femme<sup>40</sup>.

Les féministes victoriennes attachent une importance toute particulière à la façon dont la femme est présentée sur scène. Leurs craintes, généralement teintées d'incompréhension, s'expliquent par leur conservatisme moral qui les amène souvent à condamner les comédiennes. Ces militantes de la cause des femmes ne rejettent en effet pas la féminité traditionnelle au profit de l'égalité des sexes ; elles la valorisent au contraire tant qu'elle peut pleinement s'épanouir. Le modèle de l'épouse mère n'est donc que très partiellement remis en cause. Les féministes cherchent simplement à remédier à certaines injustices, comme les difficultés rencontrées par les célibataires et les mal mariées, non à élaborer un nouveau modèle féminin<sup>41</sup>. La femme qui tente d'imiter les hommes dans son comportement ou dans la gestion de sa vie est même accusée de trahir la cause. Interprètes travesties et actrices-administratrices sont donc regardées avec méfiance par les féministes. La comédienne, souvent une femme mariée active, ne correspond de toute façon pas aux catégories de femmes dont le sort les préoccupe. De plus, visant un modèle unique de sexualité fondé sur l'idéal de la chasteté féminine, elles accordent généralement crédit aux rumeurs sur la liberté de mœurs des actrices. La comédienne, à la fois traîtresse à son sexe et catin, est trop souvent un bouc-émissaire sur lequel les féministes victoriennes projettent leurs peurs et leurs frustrations.

Les revendications féministes sont l'émanation d'une avant-garde de femmes issues de la petite et moyenne bourgeoisie, cultivées et actives. Beaucoup d'actrices correspondent à cette définition ; pourtant, soit par conformisme sincère, soit par crainte de choquer leur public, rares sont celles qui s'engagent publiquement en faveur de la cause féministe. Ainsi, en dépit de sa vie sentimentale fort peu conventionnelle et de son soutien tardif à la cause des suffragettes, Ellen Terry fonde toute sa carrière sur l'interprétation d'un idéal traditionnel de féminité, ce qui lui assure un très large succès, bien que son grand admirateur George Bernard Shaw lui reproche amèrement ce choix.

Bessie Parkes est une des seules militantes féministes victoriennes à oser suggérer que les actrices devraient s'organiser afin de lutter pour de

---

40. Voir Françoise BASCH (1972), 189-230.

41. Françoise BASCH (1972), 33.

meilleures conditions de travail, et à regretter que leur profession soit si souvent condamnée par les moralisatrices. Son appel trouve un écho favorable auprès d'une poignée de jeunes comédiennes, décidées à promouvoir, avec l'aide de George Bernard Shaw, de William Archer et de quelques autres, un théâtre plus proche des revendications politiques et sociales du moment. Leur travail s'organise autour de l'œuvre d'Ibsen, alors considéré comme un dramaturge féministe. Ses pièces permettent à ces jeunes actrices de jouer des rôles plus complexes que les habituelles ingénues destinées au mariage, les *Women with a Past* vouées au suicide, ou les personnages pseudo-historiques. Le Mouvement Ibsen ne concerne au début qu'une petite minorité d'interprètes, comme Janet Achurch et Elizabeth Robins, qui jouent dans les premières créations londoniennes, mais il est à la base du Nouveau Théâtre du tournant du siècle. C'est Janet Achurch qui inaugure ce mouvement et fait monter le féminisme sur scène, en interprétant la première Nora britannique. La pièce, *Maison de poupée*, montée en 1889, fait scandale, le public victorien ne comprenant pas que Nora puisse quitter son mari et ses enfants sans autre raison que de ne plus vouloir être l'objet d'un autre<sup>42</sup>. Cette nouvelle génération d'actrices, plus en contact avec les revendications féministes, poursuit son œuvre, en particulier avec la création, en 1891, de l'*Independent Theatre* de J.T. Grein puis, en 1898, de la *Stage Society*, auxquels participent activement Janet Achurch, Elizabeth Robins, Florence Farr, Edith Craig et Miss Lea<sup>43</sup>.

En 1908, Edith Craig rejoint les suffragettes et fonde l'*Actress'Franchise League*, la « Ligue des actrices pour le droit de vote des femmes ». Fille illégitime d'Ellen Terry et de l'architecte William Godwin, Edith Craig est une des comédiennes les plus avant-gardistes de son temps. Homosexuelle, elle vit ouvertement de 1899 à sa mort, en 1945, avec l'écrivaine Christabel Marshall, plus connue sous le nom de Christopher St John. En 1909, elle monte pour l'*Actress'Franchise League* deux pièces de propagande écrites par Cicely Hamilton : *How the Vote was Won* et *A Pageant of Great Women*<sup>44</sup>. Le travail de la Ligue marque une avancée importante dans la place accordée aux femmes dans le monde du théâtre. May Webster, qui la codirige, explique plus tard à sa fille Margaret :

En fait, la Ligue avait une fonction éducative beaucoup plus large. [...] Des femmes dramaturges se révélèrent, afin d'écrire les pièces et les spectacles nécessaires, ou pour rédiger les discours. Des femmes organisaient des représentations, les dirigeaient, les mettaient en scène, géraient le box-office, faisaient les comptes et s'occupaient de la publicité. Pour la première fois, elles étaient plus que des actrices ; elles apprirent à diriger une organisation ou un théâtre.

42. Michael BAKER (1978), 107

43. Allardyce NICOLL (1946), 60.

44. Nina AUERBACH (1987), 373-421.

De là naquirent des projets tels que les *Pioneer Plays* d'Edy Craig qui, la première, mit en place beaucoup de ce que les femmes considèrent désormais acquis dans les métiers du spectacle<sup>45</sup>.

En effet, à la différence des actrices-administratrices qui la précèdent, Edith Craig déplace son rôle d'une sphère purement professionnelle à un domaine d'action et de revendication plus large. La Ligue donne aussi l'occasion à un certain nombre de suffragettes de monter sur les planches, contribuant ainsi à l'élargissement du champ de recrutement des comédiennes. Enfin, en 1911, Edith Craig fonde la troupe des *Pioneer Players*, les Comédiennes Pionnières, et monte, entre autres, les pièces de l'actrice-dramaturge Jess Dorynne *The Surprise of His Life* et *Nellie Lambert*, toutes deux de virulentes condamnations du mariage. Avec le temps, les *Pioneer Players* abordent aussi d'autres grandes questions, comme le pacifisme, le patriotisme ou le syndicalisme, sans exclure les problèmes masculins. Après la guerre, la majorité des pièces écrites pour la troupe le sont par des hommes, la cause féministe paraissant désormais moins urgente<sup>46</sup>.

Le travail d'Edith Craig, de Janet Achurch ou d'Elizabeth Robins reste néanmoins très marginal dans sa contestation des valeurs bourgeoises. La plupart des comédiennes préfèrent adopter un conformisme plus sécurisant, qui n'exclut toutefois pas une certaine lucidité et la défense active de leur profession. Est-ce la raison pour laquelle la grande majorité des féministes victoriennes ne montrent que peu d'intérêt pour le monde du théâtre ? Il est vrai que les actrices sont déjà parvenues à une forme d'égalité professionnelle avec leurs collègues masculins, bien que celle-ci se fragilise. En fait, ce désintérêt témoigne d'avantage d'une désapprobation d'ordre éthique, nombre de féministes restant profondément attachées à la morale traditionnelle et ne voyant dans la carrière dramatique qu'un danger pour la féminité. Incapables de percevoir ce qu'elles pouvaient mutuellement s'apporter, comédiennes et féministes victoriennes ont certainement manqué un rendez-vous essentiel.

Muriel PÉCASTAING-BOISSIÈRE

*Ancienne élève du lycée Chateaubriand et de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée d'anglais, Muriel Pécastaing-Boissière est maître de conférences à l'université Paris IV. Son article reprend les éléments centraux de sa thèse de doctorat, soutenue en 1996 et publiée sous le titre Les Actrices victoriennes, entre marginalité et conformisme (Paris, L'Harmattan, 2003).*

45. Citée par Margaret WEBSTER (1969), 249.

46. Nina AUERBACH (1987), 421-426.

## Ouvrages cités

- « A Lady », *An Appeal to the Women of England to Discourage the Stage*, London, 1855.
- AUERBACH (Nina), *Ellen Terry : Player in Her Time*, Londres, J. M. Dent and Sons, 1987.
- BAKER (Michael), *The Rise of the Victorian Actor*, Londres, Croom Helm, 1978.
- BASCH (Françoise), *La Femme victorienne, roman et société, 1837-1867*, Lille, Université de Lille III, 1972.
- DUBY (Georges) et PERROT (Michelle) (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, vol. 4, 1991.
- FINDLATER (Richard), *The Player Queens*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1976.
- GRIMAL (Pierre) (dir.), *Histoire mondiale de la femme*, Paris, Nouvelle Librairie française, vol. 4, 1966.
- HARROP (Josephine), *Victorian Portable Theatres*, Londres, The Society for Theatre Research, 1989.
- HOUGHTON (Walter E.), *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1957.
- KENDAL (Madge), *The Drama : A Paper Read at the Congress of the National Association for the Promotion of Social Science, Birmingham, September 1884*, Londres, 1884.
- , *Dramatic Opinions*, 1890, publié à compte d'auteur, 1925.
- KEMBLE (Fanny), *Journal of a Young Actress (1832-1834)*, ed. by Monica Cough, New York, Columbia University Press, 1990.
- MARSHALL (Dorothy), *Fanny Kemble*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1977.
- NICOLL (Allardyce), *A History of Late Nineteenth Century Drama, 1850-1900*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1946.
- PETERS (Margot), *Mrs. Pat. The Life of Mrs. Patrick Campbell*, Londres, The Bodley Head, 1984.
- ROOSE-EVANS (James), *London Theatres : From the Globe to the National*, Oxford, Phaidon, 1977.
- SHAW (George Bernard), *Our Theatres in the Nineties*, vol. I, Londres, Constable, 1931.
- SHERIDAN (Paul), *Penny Theatres of Victorian London*, Londres, Dobson, 1981.
- STEEN (Margaret), *A Pride of Terrys. Family Saga (1962)*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1978.
- TERRY (Ellen), *Memoirs*, Londres, Victor Gollancz, 1933.
- WALTON (John K.) & WALVIN (James) (eds), *Leisure in Britain 1780-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1983.
- WEBSTER (Margaret), *The Same Only Different : Five Generations of a Great Theatre Family*, New York, Alfred A. Knopf, 1969.