

De l'actrice fictionnelle à l'acteur réel

La femme de théâtre dans la Suède du XIX^{ème} siècle

YLVA LINDBERG

ABSTRACT: In nineteenth-century Sweden it is possible to observe how literary themes *about* women reflect social reforms *for* women. This connection serves to justify that the female as a performer on the stage of Swedish society can be studied and understood in the light of the literature from the same period. Thus, the aim of this article is to describe the evolution of the status of women through the fictionalised female, as depicted by three authors in this comparative study: Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866), August Strindberg (1849-1912) and Anne Charlotte Leffler (1849-1892). Their texts *The Queen's Tiara* (1834), *Miss Julie* (1888) and *Skådespelerskan* [*The Actress*] (1873) show that they all were engaged in the debate about the status of women. Their different perspectives offer material to analyse how the ambiguous female character was used to express women's striving to perform as well on the public as on the private scene.

RÉSUMÉ: Dans la Suède du XIX^{ème} siècle, il est possible d'observer une concordance entre les thèmes littéraires et les réformes sociales en faveur de la femme. Ce parallélisme laisse penser qu'il faudrait comprendre et étudier l'apparition d'une femme acteur sur la scène de la société suédoise à la lumière de la littérature de la même époque. Tel se présente l'objectif de cet article qui tentera à décrire l'évolution du statut de la femme en évoquant la femme comme sujet fictionnel chez trois auteurs, à savoir Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866), August Strindberg (1849-1912) et Anne Charlotte Leffler (1849-1892). Ces écrivains sont engagés dans le débat sur le statut de la femme et leurs différents positionnements se reflètent par la figure de la femme ambiguë et performante dans les textes *Le Joyau de la Reine* (1834), *Mlle Julie* (1888) et *L'Actrice* (1873).

Ylva Lindberg est maître de conférences au département des langues et littératures, Université de Jönköping, Suède.

L'Actrice – Un acteur réel

En Suède, à partir des années 1830, l'époque romantique laisse la place au réalisme et à une nouvelle interrogation autour du théâtre. Au sein de ce renouveau germe la possibilité d'un théâtre ancré dans la littérature suédoise et non dans la littérature venant de l'Europe. C'est également l'époque de l'élargissement de la classe moyenne, qui commence à fréquenter plus massivement les salles de spectacle pour voir des pièces en version originale et non seulement des traductions et des imitations venant du continent (Byström).

La femme prend part dans cette évolution, moins en tant qu'auteure de pièces de théâtre, qu'en tant qu'actrice réelle sur la scène. Contrairement à ce que l'on peut penser, la femme de spectacle ne joue pas un rôle totalement passif et soumis au théâtre d'alors, mais possède plutôt une marge d'action assez large. Ce pouvoir relatif vient du fait qu'à l'époque ce sont premièrement les acteurs et les actrices qui attirent le public et non les auteurs et les réalisateurs. À l'ombre des succès de Sarah Bernhardt sur le continent, on est bien conscient au théâtre royal de Stockholm du rôle prépondérant des individus pour la réussite d'une production. Ainsi, entre 1868 et 1897, la direction n'emploie ni régisseur ni metteur en scène, mais laisse les acteurs s'occuper de la réalisation des pièces (Hammergren; Sauter et al.; Torslow). Ces circonstances propices à l'entrepreneuriat (dont bénéficient surtout les femmes) ouvrent sur une plus grande liberté à l'égard du répertoire, de l'interprétation et de la mise en scène. Par conséquent, certaines actrices issues du théâtre royal fondent elles-mêmes des troupes de théâtre et gèrent la mise en scène et la production, par exemple Lotten Seelig et Karin Swanström, devenue par la suite producteur de films (Hammergren 111).

De cette perspective, au cours de la période en question, l'actrice réelle sort de ce que Corinne François-Denève désigne, en commentant le roman de Rachilde, *Les Hors Nature* (1897), « simple instrument [sic], simple accessoire de beaucoup de fictions » (46). Elle endosse au contraire le rôle d'acteur réel, à même d'influencer les activités et la création au théâtre. En outre, la littérature réaliste, surtout celle des années 1880, vient sous-tendre ce projet de rendre l'actrice sa fonction d'acteur réel, en focalisant sur des thèmes et des personnages proches de la réalité et de l'actualité. Il s'agit d'une littérature parfois tendancieuse qui incite au débat et dont le thème récurrent est la femme et son rôle à la maison et dans la société. L'actrice qui incarne ces femmes modernes, telles que Hedda, Laura, Nora, Esther ou Mlle Julie, est inévitablement engagée dans ce même débat. L'actrice devient ainsi doublement réelle, d'une part à travers son rôle d'« actrice-directrice » (François-Denève 36), d'autre part en se glissant dans la

peau de femmes contestataires et provocatrices, auxquelles elle prête sa voix pour que l'on puisse les entendre.

Cependant, le rôle de l'actrice en tant qu'entrepreneur et acteur réel sur le marché culturel a longtemps été occulté dans les recherches suédoises sur le théâtre, premièrement en raison de visées trop étroites, ne prenant en compte que les exploits novateurs des metteurs en scène masculins. En outre, être actrice au XIX^{ème} siècle impliquait des conflits difficiles à résoudre, notamment celui d'être à la fois une femme et de *représenter* une femme sur la scène, mais aussi celui de *la vie publique* et de *la vie privée*. Dans le premier cas, la femme réelle dans toute sa complexité jurait contre les normes de la femme idéale qui dictaient encore les lois des caractères fictifs et féminins: soit on réalisait l'idéal soit son contraire, à savoir *la femme fatale* (Ericsson). Dans le second cas, l'actrice devait faire face aux normes sociales, interdisant à la femme les lieux publics qui étaient susceptibles de transformer l'actrice en « femme publique », c'est-à-dire en prostituée. La maison, c'est-à-dire la sphère privée, était encore le seul terrain sur lequel la femme pouvait évoluer. Ce décalage entre la femme actrice en tant qu'acteur réel et l'actrice fictionnelle qui incarnait le plus souvent l'idéal de la femme ou son contraire, forme le point de départ de ce développement de l'image de l'actrice dans la littérature suédoise au XIX^{ème} siècle, plus précisément dans *Le Joyau de la Reine* (1834) de C.J.L. Almqvist, *Mlle Julie* (1888) d'August Strindberg et *L'Actrice* (1873) d'Anne Charlotte Leffler.

La vacuité de l'actrice

Lorsque Per Stounbjerg développe l'importance du mythe de la femme actrice à l'arrivée de la modernité littéraire en Europe, il évoque en parallèle les efforts pour définir la nature de la femme. Il cite Baudrillard, Nietzsche, Georg Simmel et Otto Weininger qui ont tous décrit la femme comme une actrice par des épithètes telles que: « séductrice », « changeante » et « simulatrice » (Stounbjerg 44). Selon ces théoriciens, elle n'a pas de fond. Elle est le néant. Comme le déclare Weininger en 1903, cela constitue également sa force, lui permettant toute possibilité de devenir (Stounbjerg 44). Selon ces définitions, la femme est née actrice et c'est seulement ses masques, ses déguisements et ses mirages qui sont vrais – elle-même ne comporte aucune réalité.

Almqvist

Le Joyau de la reine (1834) est un des premiers romans historiques suédois et il retrace les événements autour du meurtre de Gustave III, roi de Suède entre 1771 et 1792 et assassiné au cours d'un bal masqué. Les idées du vide derrière la

dénomination de la femme actrice s'actualisent dans ce texte par le personnage principal et incertain de Tintomara.

Dans le roman *Joyau de la reine ou Azouras Lazuli Tintomara*, le protagoniste Tintomara, fille d'une actrice et danseuse à l'Opéra de Stockholm, porte plusieurs noms dont l'un n'est pas plus vrai que l'autre. Elle se déguise sans cesse derrière les noms qu'elle emprunte au dernier rôle joué au théâtre, s'éloignant ainsi successivement de ce qui pourrait être son origine ou sa vraie nature (Stounbjerg 48). Baudrillard appellerait probablement ce processus une chaîne de *simulacres* pour cacher le vide, tandis qu'Almqvist expliquerait le personnage de Tintomara par son aspect androgyne, donnant lieu à un potentiel fabuleux de vivre plusieurs personnalités. Selon l'auteur, elle est une « helhet, som i ett väsende förena[r] bägges arter; ja allt, alla sfärer, alla riktningar; som kunde vara själv vad det i varje ögonblick önskade » [entité contenant les deux espèces en une seule, embrassant tout, oui, toutes les sphères, toutes les possibilités... une créature capable, à tout moment, d'être ce qu'elle désire] (Almqvist 2004 62; Almqvist 1996), mais elle est aussi un « kameleont, som under alla dräkter och former gäckat hela världen » [caméléon qui, sous tant de formes et d'apparences, ne cesse de narguer tout le monde] (Almqvist 2004 291; Almqvist 1996).

Ainsi, se révèle-t-il, derrière l'invention littéraire du caractère de Tintomara, une des idées radicales mais toujours romantiques et idéalistes d'Almqvist, à savoir celle de l'expiration du dualisme entre l'homme et la femme. Cette trêve éternelle ne peut se réaliser avant que l'homme ne cesse de considérer la femme comme un objet. La femme, telle qu'elle est imaginée par les hommes, disparaîtrait ainsi en laissant la place à ce qu'Almqvist désigne « l'acte érotique suprême » (Littberger 215). Par ce changement de perspective et par cette intériorisation de l'aspect féminin, l'homme sera libre et réconcilié avec lui-même.

Toutefois, les androgynes et hermaphrodites sont ambigus et comme ils ne sont pas traditionnellement *genrés*, il plane un doute sur leur humanité. Almqvist laisse entendre dans son texte que le monde d'alors n'était pas prêt à accepter des êtres pareils, transgressant les limites des deux *genres*. Ce message critique dans *Le Joyau de la reine* vis-à-vis de la conception de la femme et de l'homme traverse les siècles et frappe toujours par sa modernité. L'auteur fait comprendre que les regards des autres personnages, hommes et femmes, n'ont pas la capacité de voir l'envergure de cet être indistinct qui porte, entre autres, le nom de Tintomara. Elle est un « *animal coeleste* » (Almqvist 2004 63), un animal céleste, sans appartenance à la vie terrestre. Les hommes et les femmes projettent leurs propres désirs sur elle, ce qui les aveugle et les empêche de voir la coexistence des *genres* comme un tremplin pour la personnalité. Ainsi, dans le roman personne ne connaît Tintomara sauf elle-même.

À ce propos, on note que les femmes fictionnelles d'Almqvist sont majoritairement déviantes de la norme. Selon Karin Westberg il s'agit d'un hymne à la femme différente, à celle qui ose explorer des rôles au-delà des frontières de

son propre *genre*, assez étroites dans la Suède des années 1830 (260). Néanmoins, les analyses littéraires de l'androgynie Tintomara qui est autant un homme qu'une femme, l'associent premièrement à la femme, probablement parce que le texte réfère le plus souvent à Tintomara par le pronom « elle », mais aussi à cause de son mystère, son inconsistance et ces attributs de l'actrice sans fond développés ci-dessus. En outre, Horace Engdahl, de l'Académie suédoise, met en avant que Tintomara est plus une femme qu'un homme parce qu'elle est située en dehors de la Vérité et la Loi construites par le patriarcat (Engdahl 207; Svedjedal 19).

Le pouvoir d'attraction de Tintomara vient sans doute de cette ambiguïté sexuelle, mais également du fait, ce qui est développé dans le livre IV au cours du dialogue entre deux chirurgiens (Almqvist 2004 62), qu'elle représente l'origine à laquelle aspire l'homme, inconsciemment ou non. En d'autres mots, la fusion des *genres* serait dans le texte d'Almqvist le modèle des sexes le plus proche de la nature. Cette manière de revisiter le *genre* véhicule une réflexion tant sur l'identité sexuelle que sur le rôle de la femme et de l'homme, anticipant ainsi les idées dans le roman *Sara* (1839) (Cavallin; Monneyron). En conclusion, les déguisements de Tintomara sont moins une manière de se cacher, d'éviter d'être reconnue, qu'un moyen d'atteindre la liberté et de se positionner plus près de l'homme ou plus près de la femme. Ainsi, le vide de la mascarade est au contraire pour Almqvist le trop-plein du contenu identitaire (Almqvist 2004 59).

Par ailleurs, comme Tintomara est exécutée à la fin du roman, Almqvist met en évidence la sévérité avec laquelle la société punit un être humain qui ne s'adapte pas aux normes de la société. Cette fin tragique n'est pourtant pas morale, signalant la chute méritée de l'actrice dans le rôle de la femme fatale. Au contraire, l'œuvre entière d'Almqvist est marquée par une solidarité avec les êtres humains auxquels la société tourne le dos, par exemple les criminels, les prostitués et les pauvres. Dans *Le Joyau de la Reine*, l'auteur situe son « actrice fictionnelle » dans cette catégorie de gens condamnés. D'emblée, il fait passer un message politique sur la femme dans la société qui n'est pas vue telle qu'elle est, dans toute sa réalité complexe, mais seulement telle qu'elle est représentée, par la société et par une grande partie de la fiction littéraire du XIX^{ème} siècle.

Strindberg

Contrairement à Almqvist, Strindberg exalte le dualisme, voire la guerre entre les sexes dans *Mlle Julie* (1888) dont le rôle principal fut conçu pour sa femme actrice Siri von Essen. Les premières mises en scènes virent le jour au Danemark en 1889, ensuite en Allemagne (1892) et en France (1893). La pièce ne fut présentée au public suédois qu'en 1906.

Dans *Mlle Julie* il y a deux personnages principaux: Jean et Julie. Bien que Julie soit indiquée par le titre comme étant l'héroïne du drame, il est assez évident que l'auteur prend le parti de l'homme et non celui de la femme, qui devient l'autre,

l'étrangère observée et observable (Herzog). Cette tendance à faire de la femme un objet ressort par ailleurs dans *Le Plaidoyer d'un fou* (1895 en français) où Axel cherche à écrire des rôles pour sa femme actrice, Maria. Il veut la former et la formater à sa guise, mais Maria s'y oppose, parce qu'elle veut entreprendre sa propre carrière au théâtre. Strindberg met ici en scène la nouvelle femme, *the New Woman*, qui ne se contente pas d'être passive et discrète, cherchant plutôt à concourir aux mêmes prémisses que l'homme.

Mlle Julie, elle aussi, appartient à ces femmes modernes que Strindberg admirait tant, mais craignait encore plus. Elle apparaît très forte au début de la pièce: séductrice et dominatrice elle ordonne à son valet Jean de danser, de cueillir des lilas et de trinquer avec elle, comme si elle était en parfait contrôle de la situation. Cependant, dans la deuxième partie les rôles s'inversent et c'est Jean qui triomphe et se montre le plus fort. Julie se révèle dans toute sa fragilité et il s'avère que ses airs supérieurs n'étaient qu'un masque, un rôle bien joué (Strindberg 1984 157). Jean découvre les dessous de ce mirage qui l'avait captivé et ce qui reste de la belle Julie, si noble à la peau blanche, consiste en: une haine intense des hommes, une femme dénaturée parce qu'élevée comme un garçon, un manque du surmoi, une fierté exagérée, un être capricieux sans consistance, en somme une prostituée qui « säljer sig mot makt, ordnar, utmärkelsor, diplom, såsom förut mot pengar » [se vend de nos jours contre du pouvoir, des décorations, des distinctions, des diplômes, tout comme précédemment contre de l'argent] (106 Strindberg 1997 62), pour employer les mots de la préface. Elle est sans importance ou réalité. Sa performance pernicieuse et transgressive défie les normes sociales et, comme Tintomara, elle doit disparaître. Julie se suicide, sous la pression de la société et d'un homme qu'elle pensait un instant était prêt à l'aimer (Brustein 156).

La force de la pièce vient des idées qui y sont véhiculées. Sur le plan philosophique et scientifique se reflètent les idées de Nietzsche sur la triomphe du surhomme, *der Übermensch*: intellectuellement et physiquement fort, volontaire, vertueux et dénué de sentiments, ainsi que les idées de Darwin sur la survie de l'espèce la plus adaptée à l'environnement. Jean représente cet aspect que Strindberg qualifie de viril et la femme incarne donc le contraire de ces qualités masculines.

Ces idées ressortent également sur le plan esthétique par la mise en œuvre du naturalisme, peut-être la plus cohérente dans la production de Strindberg. Dans la pièce les personnages sont selon la préface « karaktärlösa » [sans caractères] (104), dans le sens qu'autrefois les caractères scéniques étaient figés. Strindberg met en avant que les temps modernes, avec ses changements plus rapides, font que les caractères se modifient constamment sous l'influence de l'environnement et le hasard et que dans une pièce naturaliste il est nécessaire de réaliser cette tendance. Le conditionnement du milieu, propre au naturalisme,

actualise également la lutte des classes, mise en évidence par les aspirations de Jean de monter en grade pour devenir comte.

À cette lutte se juxtapose celle des sexes, qui exprime la vision strindbergienne de l'amour à l'époque de la création de la pièce. Fortement influencé par Nietzsche qui considérait la haine de l'autre comme une loi fondamentale de l'amour, Strindberg construit *Mlle Julie* comme une femme qui déteste les hommes. Aussi dit-elle dans la deuxième partie: « Jag avskyr er som jag avskyr råttor » [Je vous ai en horreur comme j'ai en horreur les rats] (159; Strindberg 1997 117). Selon la préface, le conflit de *Mlle Julie* prend ses racines dans le fait qu'elle ne soit pas une vraie femme, mais une sorte d'hermaphrodite, de sexe indéfini qui essaie pour son plus grand malheur d'être un homme (106). Elle est loin d'être un *animal coeleste* et un perfectionnement de l'être humain comme chez Almqvist, au contraire, elle est définie par le négatif et le dénaturé. Son éloignement de toutes parts de l'idéal féminin la transforme en monstre. Elle est l'imperfection de l'homme et ne pourra jamais se comparer à lui. Elle est le sexe faible, celui qui n'a contribué en rien à la création de la société, ni à la culture. Dans le texte de Strindberg, la femme, telle l'image de l'actrice, ne sait que mimer et reproduire.

Cette vision violemment misogyne rappelle que la conception du modèle d'un seul sexe domina encore jusqu'à l'époque d'Almqvist et que la femme dans ce contexte n'était qu'un homme mal accompli. Le modèle des deux sexes, accepté au cours du XIX^{ème} siècle, explique plutôt les particularités des sexes par la biologie, ce qui alimenta les débats sur les différences et sur la classification en genres (Littberger 218). Il aurait été possible que cette nouvelle perspective rende la femme moins menaçante et plus libre à développer des aspects d'elle-même qui jusque-là lui étaient interdits. Or, au contraire, l'idée se renforça que l'essence de la femme est à l'opposé de l'homme. La féminité qui se distingue de cette *querelle des femmes* comporte des attributs rendus négatifs et moins nobles parce que non associés à l'homme. On souligne par exemple la maternité, la sentimentalité, le mélodrame, la faiblesse, la tendresse, la spontanéité, la sympathie et le naturel (Brustein 144). Dans ce champ lexical, la femme est à même d'être artistique, mais jamais artiste.

Chez Strindberg, la figure de la femme actrice qui brigue la même liberté que l'homme est en quelque sorte ridiculisée, car la réalisation de ses ambitions est une utopie. C'est en ce sens que la femme actrice est sans consistance ne recouvrant que le néant. Cependant, Strindberg n'est pas à un paradoxe près.

Par exemple, dans la préface du recueil de nouvelles *Mariés!* (1884 et 1886) il donne raison à la femme de culture (c'est-à-dire bourgeoise) de s'émanciper, car sa maternité est devenue trop prolongée - jusqu'à 20 ans (l'âge où les garçons quittaient la maison). Il prône une certaine égalité entre les sexes, des écoles mixtes, le droit de vote pour les femmes, le mariage libre, c'est-à-dire une sorte de préambule du PACS qui faciliterait le divorce et ferait disparaître la fausse

galanterie. Dans ce manifeste, Strindberg critique le bas-bleuisme à la suédoise tout en admettant que leurs revendications sont en partie justifiées. De plus, non seulement les nouvelles de ce recueil esquissent-elles la possibilité d'une nouvelle femme, mais, en outre, d'un nouvel homme. Aussi, l'auteur exhorte-t-il dans la préface: « Låtom oss... emancipera männen från sina fördomar så skola nog kvinnorna bli frigjorda. » [Libérons donc les hommes de leurs préjugés, et les femmes seront du même coup libérées] (Strindberg 1982 24; Strindberg 1986 21).

Cette apologie de la cause féminine n'atténue en rien la vision des sexes de Strindberg à l'époque de la conception de *Mlle Julie*, fait qui se renforce en considérant que le caractère de *Mlle Julie* est inspiré par le roman *Pengar [Argent]* (1885) par l'auteure suédoise Victoria Benedictsson. Strindberg était impressionné par la sensibilité littéraire de Benedictsson, tout en étant profondément jaloux de son succès. Il eut l'occasion de lire le texte en 1888, mais ne pouvait pas, pour des raisons développées plus haut, tolérer le personnage principal. Tout comme *Mlle Julie*, Selma est une « halvkvinna » [mi-femme] ambitieuse qui lutte pour son indépendance et sa liberté. À la fin, elle quitte son mari pour refaire sa vie à ses propres prémisses, ce que Strindberg interprète dans ses commentaires virulents dans les marges du roman comme une fuite d'un honnête homme et un comportement typique de femme privilégiée jamais satisfaite. C'est également en 1888 que Benedictsson se suicide, probablement parce que la critique méprisante du roman *Fru Marianne* (1887) l'avait tout simplement achevée (Thompson). Le grand théoricien danois Georg Brandes, avec qui elle entretenait une relation amoureuse et compliquée, avait appelé son œuvre « Dame-Roman » [Roman de Dame]. Le lendemain du verdict arrivé par courrier de Georg Brandes, son frère, Edvard, accentue la condescendance dans un article anonyme dans *Politiken*, en le désignant de « Gouvernante-Roman » [Roman de Gouvernante] (Holm 166). Peu après, Strindberg écrit *Mlle Julie*. À l'instar de Benedictsson, elle se suicide pour figurer la chute et la faiblesse de la femme qui essaie d'être acteur sur le terrain de l'homme.

L'Actrice fictionnelle – une image mâle

Almqvist et Strindberg font de la femme une actrice et une grande tragédienne. Chez eux, la femme actrice, douée pour jouer des rôles qui brisent la catégorisation en *genres*, est présentée comme celle qui n'a pas de place dans le monde tout en cherchant avec verve à s'y imposer.

Bien que la première figure de la femme actrice soit une critique sévère des rapports des sexes et que la deuxième cherche à mettre en garde les femmes de sortir de leur sphère désignée, les deux figures tracent le portrait de la femme actrice qui n'incarne que deux rôles distincts: celui du Bien et celui du Mal. Les clichés attachés à l'actrice fictionnelle de l'époque semblent en effet se limiter à

la dichotomie de *la Madone* et de *la femme fatale* ou du Bien et du Mal. Il est significatif que les recherches récentes sur l'actrice dans la littérature du tournant du siècle, résumées par exemple par Corinne François-Denève, ne nous offrent aucune issue de cette mythification stéréotypée. Si l'actrice est « excès de chair » ou « excès de manque » chez les chercheurs Ross Chambers et Guy Ducrey, elle reste soit fatale soit madone (François-Denève 23). Si elle est « l'honnête fille », « la déesse adorée », « la sacrifiée » ou « la Muse tombée » chez les auteurs français classiques, plus précisément chez Gautier, Nerval, Sand et Baudelaire, ces observations peuvent toujours être ramenées vers l'image manichéenne de l'actrice fatale ou madone, voire « sale » ou « pure », pour employer la terminologie de Sylvia Plath (*The Bell Jar*, 1963), chez qui cette image de la femme persistait encore (François-Denève 23).

Sylvie Jouanny (2002) conclut que les efforts littéraires pour écrire l'actrice, en lui accordant des attributs extrêmes, ne font qu'augmenter la distance entre les représentations réelles et littéraires. Comme la figure de la femme dans les textes de Almqvist et Strindberg, la figure de l'actrice est très rarement incarnée dans son corps, mais plutôt sans contours et à jamais réversible. Ainsi, on peut être d'accord avec Jouanny pour dire que dans la littérature de l'époque, l'actrice devient un symbole, une métaphore ou un emblème, quitte à représenter toute la gente féminine. Toutefois, nous avançons des réserves quant à sa conclusion que l'actrice est « insaisissable » et que c'est cela qui fait tout son charme (417).

Force est de reconnaître que l'écriture en général au XIX^{ème} siècle était *genrée* et que cette « genrisation » se faisait en faveur des hommes. L'image manichéenne de l'actrice fictive, celle qui inspire le désir et la passion par ses allures de fatale et de madone, n'est-elle pas la figure par excellence pour contenir et amortir le pouvoir dérangeant qu'affichaient les nouvelles femmes du théâtre? Ces mêmes femmes montraient publiquement et visuellement qu'il était possible d'être femme, artiste, professionnelle et avoir du succès, comme le faisaient les actrices et chanteuses suédoises Emélie Höggqvist, Christina Nilsson et Jenny Lind.

Néanmoins, même dans les mémoires des actrices, par exemple celles de Sarah Bernhardt, cette image mâle est maintenue, parce qu'acceptée et désirée par le grand public. La voix véritable de l'actrice nous fuit inévitablement dans ce contexte et se présente précisément comme « insaisissable ». Le charme de cette femme mystique et insondable, dont parle Jouanny, se ternit un tant soit peu en se rappelant qu'il s'agit d'une construction mâle dont même les écrivaines étaient prisonnières.

Leffler et la femme actrice

Anne Charlotte Leffler apparaît beaucoup moins « tendancieuse » que ne la qualifient les auteurs des manuels scolaires suédois, en tenant compte du fait

qu'elle se sert de cette image mâle de l'actrice pour créer *L'Actrice* (1883). Ce texte est la première pièce de théâtre de Leffler, mise en scène en 1873 et publiée dix ans plus tard, en 1883. Ce n'est qu'en 2008 qu'apparaît une nouvelle édition suédoise. Grâce à Corinne François-Denève, qui a fait insérer une traduction intégrale dans sa thèse de doctorat, la pièce est accessible en français (Corinne François-Denève).

Certes, Leffler était sensible au débat sur le statut de la femme, qui, comme nous avons pu l'observer, se déroulait pour une large mesure dans la littérature. À en croire Monica Lagerström, elle avait en outre pris une décision bien réfléchie lorsqu'elle avait commencé à écrire pour le théâtre: selon Leffler, c'était la seule manière d'atteindre le plus grand nombre de jeunes femmes avec un message et de pouvoir ainsi les influencer (Lagerström 65).

Toutefois, Leffler n'était pas seulement soucieuse de faire passer un message politique et féministe par sa littérature, elle voulait également réaliser sa propre esthétique. Ibsen et Björnson sont souvent cités comme les grands inspirateurs de Leffler. Or, elle avait en outre fait des études approfondies des théories d'art dramatique dont elle avait tiré des conclusions bien précises. Par exemple, Leffler rejetait le théâtre français contemporain dans son ensemble, en partie à cause de ses clichés sur la femme, son hypocrisie et son manque de personnages psychologiquement crédibles. Elle préférait le théâtre allemand de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, qui faisait montre de plus de modernité et dont la composition révélait un art soigneusement construit. Lagerström qualifie même les textes de Leffler pour le théâtre un art de personnages complexes et de critique sociale (Lagerström 58, 66).

Esther, la protagoniste de *L'Actrice*, s'avère être un de ces personnages complexes. Son arrivée dans la famille Stålborg provoque scandale sur scandale dans ce milieu bourgeois protégé du reste du monde. Esther devient le catalyseur de conflits chez Stålborg, mais également la seule personne qui les forcent à faire face à un monde différent du leur. En outre, on observe qu'Esther est le personnage le plus dynamique parmi les caractères, celui qui évolue le plus émotionnellement et qui acquiert le plus de connaissance par les événements, d'elle-même et des autres.

L'image de l'actrice, telle qu'elle a été développée plus haut, est dès le début de la pièce actualisée. Par exemple, avant l'entrée d'Esther, son fiancé Helge exhorte son père, le maître des forges, à « öppna våra språklådor » [ouvrir avec lui nos tiroirs linguistiques] afin de décrire « hvilken förtjusande varelse, vår lilla skådespelerska är » [à quel point notre petite actrice est fantastique] (Leffler 18; François-Denève 408). Son père consent à évoquer son « charme » en déclarant que « ingen af er har någonsin sett maken » [aucun de vous n'a jamais rien vu de pareil] (Leffler 19; François-Denève 408). Les attributs linguistiques qu'accordent ces deux hommes à l'actrice se limitent finalement au champ lexical du mot

« charmante ». La richesse promise dans l'exhortation initiale de Helge est annulée et Esther est réduite à sa beauté, son charme et son pouvoir de séduction.

C'est cette réduction à une image tirée entre deux extrêmes que critique précisément Esther en racontant ses débuts au théâtre:

Jag kände, att jag ej med mitt spel lyckats tala till något hjärta, utan applåderna kommo egentligen från en massa ungherrar, som hyllade mig, därför att jag var ung och vacker, och förolämpade mig, därför att jag var värlös och behagsjuk. (Leffler 25)

[Je savais que mon jeu n'avait réussi à parler à aucune âme parmi les spectateurs, mais que les applaudissements venaient de jeunes gens qui me saluaient parce que j'étais jeune et belle et qui m'insultaient parce que j'étais sans défense et coquette.] (François-Denève 411)

Esther se sent tantôt élevée et idéalisée, tantôt méprisée sous le regard des hommes, mais observe surtout que son art et son talent ne sont pas considérés par le public. Son métier l'oblige pourtant à prendre en compte ces regards qui décident de son ascension ou de sa chute. Eva Heggstad (1991) développe les conditions de la femme qui voulait être artiste au XIX^{ème} siècle, en évoquant la différence entre la femme du théâtre et la femme artiste. Cette dernière était d'une certaine manière à l'abri de l'obligation de se vendre publiquement, car son produit ne faisait pas partie de son corps (178). Ainsi, il n'est pas étonnant si, dans le cas de la femme actrice, son identité de femme se mêle avec celle de son métier.

Esther exprime cette confusion et ce désir de plaire à tout prix dans le dialogue entre elle et Helge:

Säg mig då hur jag skall uppföra mig, hvilken roll jag skall spela för att behaga dem. Du känner hela mig repertoar och skulle den inte förslå, så har jag tillräcklig uppfinningsförmåga för att kunna skapa en helt ny roll om du bara vill antyda för mig hurudan den skall vara. (Leffler 36)

[Dis-moi donc, comment dois-je me comporter? Quel rôle dois-je jouer pour leur plaire? Tu connais tout mon répertoire et ne serait-il pas suffisant, j'ai assez d'imagination pour inventer un rôle totalement nouveau si tu veux seulement m'indiquer comment il doit être.] (François-Denève 416)

Lorsqu'Esther demande quel rôle elle doit jouer, Helge répond qu'il veut seulement qu'Esther soit elle-même et qu'elle ne joue pas de rôle. Indirectement il demande à Esther d'être une femme conventionnelle et refuse de voir la

complexité de sa future femme, qui déclare que: « Jag spelar... aldrig någon roll, ty i hvarje roll jag någonsin spelat, har jag alltid varit mig själf, men jag själf har lika många skiftningar som Ester Larson utfört roller. » [Je ne joue jamais de rôle, car dans chaque rôle que j'ai joué, j'ai toujours été moi-même, mais moi-même, j'ai autant de facettes qu'Esther Larson a des rôles] (Leffler 37; François-Denève 416). Tout de suite, Helge réagit négativement à cet aveu du moi intime d'Esther, en lui demandant si elle n'a donc pas de vrais sentiments et si l'amour pour lui n'est qu'une mise en scène.

Dans cette partie de la pièce est réactivé le dilemme de Tintomara et de *Mlle Julie*, qui ne sont définies que par le désir et les regards des hommes et dont la complexité est ignorée. Ces trois figures de la femme actrice sont d'emblée considérées comme inconsistantes, sans sentiments et surtout sans fond, parce qu'elles ne se conforment pas à l'idée que les hommes se sont fait d'elles. Or, l'auteure de *L'Actrice* retourne ce regard mâle sur l'actrice contre la société et son étroitesse vis-à-vis de la conception de la femme. D'emblée, la question de l'actrice n'est plus une question de catégoriser en genres, mais un enjeu politique et social.

En effet, selon Lagerström, *L'Actrice* consiste en une structure implacable entre la sphère publique qui appartient à l'homme et la sphère privée qui appartient à la femme. Leffler expose une hiérarchie patriarcale stricte dans laquelle le chef est représenté par M. Ståhlberg, certes, mais les défenseurs de ses règles et de ses normes sont paradoxalement sa femme et sa fille aînée, Elin. M. Ståhlberg critique même Mme Ståhlberg de traiter d'autres femmes avec trop de sévérité:

Att jag inte kan annat än på det djupaste ogilla din orättvisa och hårdhet mot den intagande flicka, som din son varit nog lycklig att vinna. Det är ett karaktärsfel hos dig... att bedöma alla af ditt eget kön med öfverdriven stränghet.
(Leffler 31)

[C'est avec le plus profond déplaisir que je vois la dureté et l'injustice dont tu as fait preuve envers cette charmante jeune fille, que ton fils a eu la chance de conquérir. C'est un défaut que tu as... de critiquer avec une dureté exagérée les membres du beau sexe.]
(François-Denève 414)

Dans ce passage le narrateur fait comprendre que le débat à l'époque sur le statut de la femme n'était point une simple querelle entre les hommes et les femmes, mais un problème structurelle et social, qui relevait moins des différences biologiques que des structures et des fonctions intrinsèques à la société. En laissant Mme Ståhlberg et Elin condamner sans réserve l'actrice, tout en faisant de M. Ståhlberg un représentant d'idées plus libérales à l'égard de la place de la femme,

Leffler montre que les femmes aussi bien que les hommes sont les responsables du maintien de ce système normatif et *genré*.

L'actrice et le regard

Si Helge, son père, Mme Stålberg et Elin refusent de voir plus loin que l'apparence de l'actrice, Esther a tout de même une confidente en Agda, la petite sœur de Helge, qui admire Esther et qui la défend dans toute situation. Elle sympathise avec Esther tout en la comprenant. Il est possible d'entendre dans les propos d'Agda la voix de l'auteure qui supplie son entourage, le public inclus, d'adopter une autre forme de regard, au lieu de juger l'actrice par rapport aux normes que, de toute façon, elle ignore. Ce regard féminin et compréhensif est une technique pour recycler et revisiter l'actrice fictionnelle telle qu'elle se présente traditionnellement. Leffler arrive ainsi à nuancer les préjugés sur l'actrice.

Comme Lynn R. Wilkinson et Åse Hinderaker l'ont développé dans leurs recherches, le regard est omniprésent dans l'œuvre de Leffler et ce regard est, à l'opposé du regard de Strindberg, mais à l'instar du regard d'Almqvist, aussi bien masculin que féminin. Selon Hinderaker, le regard féminin sur la réalité s'exprime premièrement intérieurement, par exemple par les rêves. Cependant, dans *L'Actrice*, Leffler essaie d'extérioriser le point de vue de l'actrice ; par exemple par l'aide du personnage d'Agda, mais aussi par les propos d'Esther elle-même, qui essaie d'expliquer auprès de Helge qui elle est, comment elle conçoit l'amour et d'exprimer son plus grand désir: celui d'incarner Juliette de Shakespeare (43).

À ce regard féminin, s'ajoute le regard masculin déjà évoqué par les appréciations de l'actrice par Helge et son père. Le regard masculin se pose également sur les femmes de la famille. Par exemple, Elin dit à son fiancé Sven qu'il préférerait les cheveux nettement attachés et dégagés du front avant l'arrivée de l'actrice. Ce passage laisse entendre la conscience des femmes du regard masculin. C'est un regard qui définit la femme et que la femme porte en elle, tel un surveillant, parallèlement à son propre regard, même en l'absence de l'homme. Cette idée a été développée dans plusieurs études, par exemple dans le texte fondateur *Ways of seeing* (1972) de John Berger, mais devient d'autant plus intéressant chez Leffler, qui n'hésite pas à adopter cette manière de faire de la femme un objet. Son œuvre est en effet marquée par les hommes qui regardent les femmes. Dans le cas d'Esther, elle a totalement intégré le regard masculin, ce qui se manifeste par son attachement aux miroirs et à l'effet qu'elle peut avoir sur son entourage. Elle bâtit en quelque sorte son statut de femme et d'objet de désir en récoltant les regards des hommes.

Toutefois, ce regard qu'elle a intériorisé va à l'encontre de ce que la société attend d'elle en tant que femme mariée. Leffler fait activer le regard de la société sur l'actrice Esther, qui n'a pas appris les règles de la convenance et qui ne se

gêne pas pour faire des excursions, en particulier une sortie nocturne sans son fiancé et à son insu. Ces actes jugés frivoles ne passent pas inaperçus et les Stålberg demande à Helge qu'Esther soit interrogée en présence de tous les membres de la famille. La scène est présentée tel un procès, au cours duquel Helge perd sa confiance en elle. Seule Agda reste de son côté. Le comportement d'Esther est ici jugé par tout un système social, tandis que Leffler laisse les protagonistes, Esther et Helge, exprimer qu'il s'agit d'une affaire entre deux personnes.

Le verdict de la famille Stålberg tombe et Esther est jugée menteuse. A-t-elle menti au sujet de sa sortie nocturne parce qu'elle ne voulait pas parler devant tout le monde d'une affaire qui ne concernait qu'elle et son fiancé? Quoi qu'il en soit, son plus grand mensonge est d'avoir tenu secret qu'elle n'avait pas démissionné définitivement du théâtre pour se marier avec Helge. Elle avait seulement pris un congé. Ces mensonges signalent la tragédie de la pièce, car ils amènent vers la rupture entre Esther et Helge. Esther se montre pourtant très lucide tout au long de la pièce et tire certaines leçons de ses expériences chez Stålberg. Par exemple, elle se rend bien compte que la famille ne peut pas la concevoir autrement que par la figure de l'actrice, entre le Bien et le Mal, la Madone et la femme fatale et elle arrive à exprimer à son fiancé qu'il ne peut pas l'aimer au-delà de la « convenance » (40).

Vers la fin, Esther montre plus de maturité et développe un autre regard sur elle-même, en prenant la responsabilité de son propre destin pour devenir une vraie artiste. Au fur et à mesure que la pièce avance, elle se montre en effet comme une femme à qui il ne suffit pas d'*apparaître*, mais qui veut *agir*. On a souvent interprété l'abandon de l'amour par une femme artiste dans la littérature du XIX^{ème} siècle, comme le dilemme de la femme qui doit choisir entre la sphère publique et la sphère privée. Toutefois, comme le signale Lagerström, pour Esther, comme pour Mme de Staël bien avant elle, l'amour est de vouloir le bonheur de l'autre et aimer est un sacrifice en lui-même, un oubli total du Moi. Esther comprend que Helge ne sera pas heureux avec elle, parce qu'elle ne peut pas être restreinte par les normes ou se contenter d'être la propriété de son mari. Leur amour ne disparaît pas pour autant et Esther et Helge peuvent se quitter sans amertume.

L'Actrice et la nouvelle femme

Les regards diversifiés sur l'actrice dans la pièce de Leffler signalent que l'image de l'actrice n'y figure pas par hasard. C'est un choix conscient pour écrire et réécrire la femme à partir de représentations déjà existantes dans la littérature. Almqvist et Strindberg partent eux aussi de l'image de l'actrice pour écrire la femme, mais la grande différence entre leurs « androgynes », « hermaphrodites » ou « mi-hommes » et l'actrice de Leffler consiste, d'une part, en le fait qu'Esther

est qualifiée de femme sans ambiguïté et cela malgré sa lucidité et sa volonté d'agir et de se réaliser sur scène, d'autre part, cette « femme de transition », à mi-chemin entre deux sphères sociales, n'est pas une utopie comme chez Strindberg et Almqvist. Esther incarne la possibilité de la *New Woman*. De cette manière Leffler pose le problème du statut de la femme qui se cache derrière la figure de l'actrice. Elle ne fait qu'employer une figure littéraire, mais en fait un sujet aussi bien esthétique que politique. Sa conception de l'actrice s'articule ainsi avec celle de Strindberg et Almqvist, mais contrairement à ces auteurs, Leffler apporte de la matière pour repenser l'actrice fictionnelle, et d'emblée la femme réelle, son statut et ses possibilités d'agir réellement pour changer sa propre situation.

NOTES

1. Thèse de doctorat.
2. Diss.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Almqvist, Carl Jonas Love. 1996. *Le Joyau de la reine*. Paris: José Corti.
- . 2004. *Drottningens juvelsmycke [Le Joyau de la reine]*. Stockholm: Bonnier.
- . 2012. *Det går an [Sara]*. Stockholm: Bonnierförlagen.
- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*: based on the BBC television series with John Berger. London: British Broadcasting Corporation and Penguin books.
- Byström, Tryggve. 1981. *Svenska komedien 1737-1754*. Stockholm: Norstedt.
- Brustein, Robert. 1962. "Male and female in August Strindberg." *The Tulane Drama Review* 7.2 Winter: 130-74.
- Cavallin, Anna. 1998. "Androgynens kön – en feministisk läsning av C. J. L. Almqvists *Drottningens Juvelsmycke*." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1: 3-20.
- François-Denève, Corinne. 2004. Les "romans de l'actrice" 1880-1916. Paris: Université de Paris IV Sorbonne.¹
- Engdahl, Horace. 1986. *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*. Stockholm: Bonnier.
- Ericsson, Christina. 2001. "Att vara eller inte vara : 1800-talets aktriser och kvinnligheten." *Det evigt kvinnliga. En historia om förändring*. Ed. Ulla Manns and Ulla Wikander. Lund: Studentlitteratur.
- Hammergren, Lena. 2004. *Teater i Sverige*. Stockholm: Gidlunds förlag.

- Heggestad, Eva. 1991. *Fånngen och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*. Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Herzog, Callie Jeanne. 1982. *Nora's Sisters: Female Characters in the Plays of Ibsen, Strindberg, Shaw, and O'Neill*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Hinderaker, Åse. 1986. "Kvinnen og betraktaren." *Edda hefte* 1: 51-61.
- Holm, Birgitta. 2007. *Victoria Benedictsson*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Jouanny, Sylvie. 2002. *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^{ème} siècle*. Paris: Droz.
- Lagerström, Monica. 1999. *Dramatisk teknik och könsideologi. Anne Charlotte Lefflers tidiga kärleks- och Äktenskapsdramatik*. Göteborg: Göteborgs universitet. Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Leffler, Anne Charlotte. 2008. *Skådespelerskan [L'Actrice]*. Stockholm: Rosenlarv förlag. Stockholms stadsteater.
- Littberger, Inger. 2008. "Almqvists Tintomara. Den utopiska gränsöverskridaren." *Kristen manlighet. Ideal och verklighet*. Ed. Yvonne Maria Werner. Lund: Nordic Academic Press. 213-28.
- Monneyron, Frédéric. 1998. "Le mythe de l'androgynie dans Drottningens juvelsmycke de C. J. L. Almqvist." *Orbis Litterarum* 53.4: 217-30.
- Sauter, Willmar, Curt Isaksson, and Lisbeth Jansson. 1986. "Teaterögon: Publiken möter föreställningen. Upplevelse – utbud – vanor." *Stockholmsmonografier* n° 68: 498-504.
- Stounbjerg, Per. "Kvindens teatraliske indtog i det moderne: Myter om kvinden som skuespillerinde hos Rousseau, Almqvist, Strindberg och Zola..." *Kritik: tidskrift för litteratur, forskning, undervisning* 116: 15-27.
- Strindberg, August. 1999. *En dåres försvarstal: roman = Le plaidoyer d'un fou: roman*. Stockholm: Norstedt.
- . 1984. *Fadren, Fröken Julie [Mlle Julie], Fordringsägare*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- . 1982. *Giftas I-II [Mariés!]*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- . 1986. *Mariés! Récits et nouvelles traduits par Pierre Morizet et Eva Ahlstedt*. Paris: Actes Sud.
- . 1997. *Mademoiselle Julie, Le Pélican*. Présentation et traduction inédite par Régis Boyer. Paris: Flammarion.

- Svedjedal, Johan. 2004. "Något alltför djuriskt? C. J. L. Almqvists Drottningens Juvelsmycke." *Omklädningsrum: Könsöverskridande och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*. Ed. Eva Heggstad and Anna Williams. Lund: Studentlitteratur. 13-27.
- Thompson, Birgitta. 1992. "Three Sisters – Benedictsson's *Selma and Marianne*, and Strindberg's *Miss Julie*." *Swedish Book Review* 1: 24-26.
- Torsslow, Stig. 1975. *Dramatenaktörernas republik: Dramatiska teatern under associationstiden 1888-1907*. Stockholm: Dramatiska teatern.
- Westman Berg, Karin. 1962. *Studier i C. J. L. Almqvists kvinnouppfattning*. Uppsala: Uppsala Universitet.²
- Wilkinson, Lynn R. 2006. "Gender and the gaze. Anne Charlotte Leffler's *En bal i societeten*." *Scandinavian Studies* 78.4: 429-60.