



HAL
open science

**Gorges et paroles. Déshabillages et résistances des
comédiennes, danseuses et chanteuses du music-hall
(années 1890-1910)**

Manuel Charpy, Léonor Delaunay

► **To cite this version:**

Manuel Charpy, Léonor Delaunay. Gorges et paroles. Déshabillages et résistances des comédiennes, danseuses et chanteuses du music-hall (années 1890-1910). Jean-Claude Yon et Romain Piana (dir.). Histoire de la Scala, A paraître. halshs-04384985

HAL Id: halshs-04384985

<https://shs.hal.science/halshs-04384985>

Submitted on 10 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gorges et paroles. Déshabillages et résistances des comédiennes, danseuses et chanteuses du music-hall (années 1890-1910)

Léonor Delaunay (Société d'histoire du théâtre) et Manuel Charpy (InVisu CNRS-INHA)

Version 1, non corrigée, non éditée

Version sans image (se reporter à Jean-Claude Yon et Romain Piana (dir.), *Histoire de la Scala*, Paris, à paraître).

Fixer sa focale sur la Scala pour observer les femmes dévoilées sur scène entre les années 1890 et 1910, c'est opposer aux discours généraux, de la presse notamment, l'observation du détail des pratiques pour entrer dans la mécanique du spectaculaire, cheminer de la salle aux coulisses, des vêtements aux contrats, de la violence exercée sur ces femmes aux émancipations qu'elles inventent.

Les images conservées comme les articles et les procès donnent à voir des images, des regards, des gestes et des stratégies qui défient le bavardage railleur et gaulois, la vénalité et les « délires érotiques »¹ textuels produits en masse par les journalistes, écrivains, metteurs en scène, producteurs, agents, tourneurs... qui participent à la grande machine spectaculaire où les corps lascifs, pailletés, corsetés ou dévoilés des actrices sont exhibés dans la lumière crue de la scène comme dans l'espace faussement intime et secret des coulisses. Car il s'agit bien en suivant des parcours d'actrices des music-halls d'une manière de contrer à nouveaux frais le silence des femmes, en faisant affleurer la teneur de leurs résistances, parfois infimes, contre les nouveaux dispositifs d'exploitation des corps féminins, dont les théâtres de divertissement sont particulièrement avides.

S'il est convenu que l'anachronisme met en danger toute enquête historique, on sait aussi à quel point le présent fixe les manières d'interroger le passé : à l'heure où un mouvement de dénonciation des violences sexistes au théâtre émerge, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, où s'inventent tout à la fois une érotisation radicale et marchande des corps sur scène – érotisation aujourd'hui remise en cause jusqu'à ses automatismes les plus intégrés –, est aussi le lieu où, par les luttes quotidiennes, les comédiennes s'inventent un statut nouveau.

De la mode au théâtre et retour

[Image 1 : Irène Bordoni, photographiée à La Scala par Hippolyte Legénisiel, 1911, Société française de photographie]

¹ Expression empruntée à Alain Corbin dans *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Flammarion, Champs histoire, 2022 (1^{ère} éd. 2008), p. 455.

Le dimanche 8 novembre 1903, une course de Midinettes est organisée sur la pelouse du Parc des Princes. Devant un public hilare, elles sont « parquées dans un enclos spécial »² comme dans une course hippique, avant de courir. La gagnante est Irène Bordoni, âgée d'à peine 15 ans³. Louée par la presse avide de nouveautés, elle est invitée à participer au « Concours de beauté » de *La Vie illustrée*⁴. Huit ans plus tard, en 1911, un photographe amateur, Hippolyte Legénisel, l'immortalise dans les loges de La Scala. *Le Matin* esquisse son portrait dans l'épisode « Irène ou Je lâche l'atelier »⁵ : « Quatorze ans et demi, brune, elle causait, cousait, la midinette. Elle courut. La “petite main” gagna, grâce à ses petits pieds agiles. Ayant goûté du plein air, elle quitta l'atelier et s'en vint frapper à la porte de M. Samuel, directeur des Variétés, qui naturellement l'engagea comme marcheuse pour la prochaine revue [...] à 80 fr. par mois ». Elle est ensuite successivement engagée aux Variétés, aux Folies-Dramatiques, au Moulin-Rouge, à la Cigale et à La Scala⁶, où elle se fait remarquer dans une fantaisie, *Salominette*, qui se conclut sur le défilé « des jolies filles pensionnaires de la Scala »⁷. L'année suivante la presse la décrit dans une revue de La Scala comme « émoustillante entravée, [...] danseuse à la jambe si spirituelle »⁸. La suite est une série de succès, de la rencontre avec le cinéma au départ pour les États-Unis.

Ce parcours n'est pas exceptionnel. Le passage du monde la mode et de la couture à celui du café-concert est fréquent.

Elles sont tout d'abord nombreuses à être enfants de tailleurs et couturières – Paris compte en 1900 près de 200 000 personnes travaillant dans la mode et la couture. C'est le cas de Paule Morly, danseuse dans l'opérette-revue *Le Circuit du lesté*, puis comédienne à La Scala, fille d'un tailleur du 18^e arrondissement. Même histoire pour Lise Fleuron, fille du tailleur Rauscher, qui rencontre le succès dans la revue *À nous les femmes !* à La Scala. Mistinguett, qui passe à L'Eldorado et à La Scala – et qui connaît le succès dans *Si j'étais roi !* de Flers en 1908 – est la fille d'une couturière d'Enghien-les-Bains. Elle croise à La Scala Yvonne Printemps, qui vient de connaître le succès dans *Nue Cocotte* à La Cigale, fille d'une couturière à domicile.

² Extrait de *La Vie au grand air*, « Les Midinettes au Parc des Princes... Trottrins... trottant ! », 13 novembre 1903, p. 10-11.

³ *Gil Blas* dit « couturière » née en 1889, 9 novembre 1903, p. 4.

⁴ *L'Auto*, 10 novembre 1903, p. 5.

⁵ *Le Matin*, 11 novembre 1903, p. 4, cité par Sophie Kurkdjian et Sandrine Tinturier, *Au cœur des maisons de couture. Une histoire sociale des ouvrières de la mode (1880-1950)*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2021.

⁶ *Gil Blas*, 4 mai 1907, p. 3 (spectacle à tableaux dont *Le Gynécée* et *Offrandes à Priape* avec 50 danseuses en 1907 aux Folies-Dramatiques) et dans *Le millième constat*, avec Mistinguett et Irène Bordoni, *Comœdia*, 3 décembre 1907, p. 4. Sur son passage aux Variétés, *La Presse*, 20 janvier 1904, p. 4 et à la Cigale, *Le Journal amusant*, 27 septembre 1913.

⁷ *Journal amusant* n°597, 3 décembre 1910, p. 12.

⁸ *Le Journal*, « M^{lle} Bordoni », 9 février 1911, p. 7.

Plus encore, nombre de comédiennes et danseuses sont, comme Irène Bordoni, midinettes ou simples couturières. C'est le cas d'Hélène Anna Held, issue d'une famille juive fuyant les pogroms de 1881 en Russie. Elle travaille dans la confection avant de débiter en 1896 à La Scala dans la revue *Ohé l'Amour!* Le parcours d'Yvette Guilbert est emblématique : elle naît rue du Temple, haut lieu de la fripe, son père est brocanteur et entrepreneur en confection et sa mère chapelière. Elle débute dans un atelier de couture puis devient vendeuse aux grands magasins du Printemps avant de gagner les planches⁹. *Le Journal amusant* en 1926 jette un regard rétrospectif sur ces carrières : « la comédienne se recrute surtout dans la mode. Et cela est assez naturel à une époque où la robe et le chapeau sont les plus belles répliques des comédies dramatiques. Modiste Jane Renouardt, modiste Germaine Gallois, modiste Denise Grey, modiste Marcelle Praince, modiste Marcelle Lender, modiste Jeanne Delvair, arpète chez Poiret Exiane, mannequin chez Poiret Sarah Rafale, petite main Germaine Risse¹⁰ ». La parenté sociale est évidente entre ces deux mondes où de jeunes femmes parviennent à se construire une ascension sociale.

Autre parenté, la prostitution, qui guette couturières comme comédiennes, soumises à une grande précarité¹¹. Pour les actrices, l'obligation de s'endetter, notamment pour acheter les toilettes de scènes, les expose à un système de dépendance envers des protecteurs ou des agences de placement et de tournées, souvent assimilables à des réseaux de proxénétisme¹².

La mode lie aussi les professions. Marcelle Yrven, une comédienne qui rencontre le succès aux Folies-Dramatiques, pense ainsi savoir ce qui pousse les couturières vers le théâtre. Elle l'expose dans une conférence de 1914 intitulée « La comédienne et le féminisme » : « vous êtes fille de modestes ouvriers. Dès que vous avez su le rudiment, vos parents [...] vous ont mise en apprentissage ; pendant quelques années, le menu gain de l'atelier a collaboré à la pot-bouille familiale. Vous grandissez, vous devenez coquette, puis ambitieuse : vos nuits sont hantées par des visions de succès et de gloire, vous rêvez de monter sur les planches [...]. Et, surtout, vous rêvez de belles robes, de beaux chapeaux, comme ceux que vous confectionnez pour M^{lle} X..., et qui coûtent si cher ! [...]. Vous êtes pressée. Quelques conseils, quelques leçons, une audition, une utile recommandation, vous débutez. Le pied mis à l'étrier, vous n'avez plus qu'à conquérir vos grades, monter à l'assaut de la vedette¹³. »

⁹ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927.

¹⁰ *Le Journal amusant*, 4 juillet 1926, p. 5.

¹¹ Au sujet de la précarité dans les métiers de la couture, Manuel Charpy « Mortes-saisons ou la marche des affaires », *Modes pratiques, revue d'histoire de la mode et du vêtement*, « Saisons », 2018, p. 383-387.

¹² Voir l'enquête d'André Ibels, *La Traite des chanteuses (mœurs de province), beuglants et bouisbouis, le prolétariat de l'art ou de... l'amour ?*, Paris, F. Juven, 1906.

¹³ Marcelle Yrven, « La comédienne et le féminisme », Paris, Pichon boulevard Sébastopol, 1914.

Cette proximité entre ouvrières de la mode et comédiennes nourrit sans aucun doute le goût du public pour ces « petites femmes », à la fois proches et intouchables. Parfois, une étape s'ajoute dans ces parcours : le mannequinat. C'est le cas de Yane Exiane, pseudonyme de Camille Schlotterbech. Elle débute très jeune comme couturière apprentie (arpète) chez Paul Poiret, puis décroche, à 20 ans, un rôle dans la revue du Théâtre des Capucines. Trois ans plus tard, elle figure dans *Elles y sont toutes* à La Scala. Forte de sa notoriété, elle devient mannequin photo pour la presse, et non plus mannequin d'essayage. En 1923, elle témoigne : « J'ai été arpète et mannequin. Le théâtre m'attirait. [...] Un beau jour, ou un soir, une amie de l'atelier m'entraîne aux Capucines. Je suis engagée. [...] Depuis, j'ai joué aux Folies-Bergère, à la Cigale, à la Scala, au Théâtre Antoine, à la Renaissance, aux Bouffes-Parisiens, au Gymnase, à l'Apollo, à Mogador, au Vaudeville, à la Gaîté-Lyrique »¹⁴.

Mode à crédit

Des élégants théâtres aux plus petits cafés-concerts, la question des vêtements s'avère centrale car ils sont, pour les comédiennes, chanteuses et danseuses, un poste de dépenses considérables, notamment quand elles débudent.

En 1880, le *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état* dénonce l'obligation de paraître des actrices, confondant à juste titre toilettes mondaines et jeu : le métier demande « des toilettes mondaines, on connaît celles qui s'étaient maintenant sur nos théâtres, et l'on sait quel en est le prix [et] c'est sur les appointements mêmes de l'artiste que les toilettes se payent [...]. Il est rare que celui de la dépense à laquelle on l'oblige ne lui fasse pas rendre à son directeur tout l'argent qu'elle en a reçu. La carrière du théâtre est donc, en général, moins avantageuse pour les femmes que pour les hommes. »¹⁵ Parfois, des nuances : « les costumes proviennent du magasin dans les théâtres de drame ; [...] dans la comédie, les robes de ville sont à la charge des artistes »¹⁶. Anne Martin-Fugier rappelle que même au Théâtre-Français subventionné, « l'artiste s'engage à fournir ses costumes sans pouvoir refuser ceux que le théâtre lui imposerait »¹⁷. Et dans tous les cafés-concerts, les comédiennes doivent acheter lingerie et toilettes au moins huit jours avant la première¹⁸.

¹⁴ *La Rampe*, 21 janvier 1923, p. 15. Voir en outre, Jules Delini, *Nos vedettes : 300 biographies anecdotiques d'artistes dramatiques et lyriques : illustrées de portraits originaux...*, Paris, Bridge, 1922 ; elle monte en particulier Nelly au Théâtre Lyrique de la Gaîté en 1922 et « les 12 mannequins sont habillés par la maison Ghislaine.

¹⁵ Édouard Charton note que les appointements vont de 12 000 à 25 000 francs dans les bons théâtres parisiens (Odéon, Vaudeville, Gymnase, Palais-Royal, Variétés, Porte Saint-Martin), *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état*, Paris, Hachette, 1880, p. 119.

¹⁶ Henry Bauer, *Une comédienne : scènes de la vie de théâtre*, G. Charpentier et C^{ie} éditeurs, Paris, 1889, p. 151

¹⁷ Anne Martin-Fugier, *Comédiennes : les actrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Complexe, 2008 [2001], p. 73.

¹⁸ *Ibid*, p. 75.

Dessous et courtes robes y tiennent une place importante. Et quand impresarios ou directeurs fournissent les vêtements, les comédiennes sont contraintes de les rembourser s'ils sont dégradés, peu importe le nombre de représentations¹⁹. En 1896, le gérant du Divan japonais demande ainsi 215 fr. à Blanche Cavelli – qui gagne 200 fr. par mois – pour les « dessous » qu'elle a porté, pourtant pendant 4 mois, dans *Le Coucher d'Yvette*²⁰. Ainsi, quand les directeurs fournissent les vêtements, ils endettent en retour les comédiennes²¹.

On comprend mieux alors le souci du Syndicat des artistes dramatiques d'imposer à partir de 1907 de nouveaux contrats²². Pour les artistes lyriques de Paris : « La Direction fournira tous les costumes qui ne se portent pas à la ville : caractères, uniformes, excentriques, ainsi que les perruques et postiches. Elle fournira de même les toilettes de ville ». Pour les artistes dramatiques : « La Direction habillera les Artistes femmes. Tous les costumes dits de caractère : uniformes, costumes professionnels et sportifs, tout ou partie de toilette devenant accessoire par destination, ainsi que les perruques, postiches et accessoires de costume seront fournis aux Artistes. »²³

Avant la mise en place de ces contrats-modèles, les comédiennes trouvent des arrangements dans les grands théâtres comme dans les cafés-concerts. Les fournisseurs se placent alors au centre du jeu, à la croisée des nécessités des comédiennes et du désir du public de voir défiler des toilettes sur scène. Zola en 1881 note ainsi que « le public se passionnant plus pour les robes que pour le dialogue [et] en est venu à fabriquer les pièces dans le but d'un grand étalage de modes nouvelles [...]. Le lendemain d'une première représentation [...] tout Paris en cause, une bonne partie [...] des spectatrices vient au théâtre pour voir la robe bleue de celle-ci ou le nouveau chapeau de celle-là. »²⁴ D'où une tendance, note-t-il, du théâtre à délaisser le monde ouvrier et la petite bourgeoisie. Becq de Fouquières note en 1884 que le public est « armé de lorgnettes » pour dévisager la comédienne et « signer sa robe du nom du plus habile faiseur »²⁵. Germont confirme en 1889 dans *Loges d'artistes* que lorsque Rosa Bruck « inaugure une nouvelle robe au théâtre, on est sûr que le

¹⁹ *L'Artiste lyrique : organe de l'Union syndicale et mutuelle des artistes lyriques : concerts, cirques et music-halls*, 1^{er} janvier 1907, p. 4.

²⁰ *Le Matin*, 1^{er} février 1896, p. 3 ; « Tribunaux. Le Coucher d'Yvette », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} février 1896 et *Le XIX^e siècle*, 2 février 1896, p. 3. Voir l'étude de Camille Paillet, « Se déshabiller sur scène au tournant du siècle. *Le Coucher d'Yvette* (Paris, 1894) », *Clio.Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 54 | 2021, mis en ligne le 02 janvier 2025, consulté le 09 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cli0/20524> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cli0.20524>

²¹ *L'artiste lyrique... op. cit.*, 1^{er} janvier 1907, p. 4.

²² Voir Marie-Ange Rauch *À bas l'égoïsme, vive la mutualité ! Histoire de la mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle* (1865-2011), Presses universitaires de Vincennes, 2014.

²³ *Le Progrès théâtral : organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques*, 1^{er} mars 1907, p. 4.

²⁴ Émile Zola, « Le costume » in *Le naturalisme au théâtre*, Charpentier, 1881, p. 121.

²⁵ Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier, 1884, p. 92-93.

lendemain les femmes pour qui c'est possible commanderont la même ». Et de préciser qu'elle a passé contrat avec le modiste Félix²⁶. Jeu d'influences célébré par le publicitaire Jules Arren : « les modistes, couturiers et couturières, fourreurs, etc., font des conditions toutes spéciales aux actrices [...] ou même leur donnent gratuitement des robes, chapeaux, etc., pour avoir le droit d'annoncer que c'est eux qui les habillent [...], profiter de la réclame vivante [...] et publier leurs photographies dans leurs annonces »²⁷. Les couturiers sont vite envahissants. Le dramaturge Adolphe Aderer se souvient qu'un théâtre a renoncé à une reprise car le « préposé aux costumes hasarda cette observation : "Les toilettes qui ont servi trois ans auparavant sont démodées ; il faudra faire de nouvelles toilettes. Soit 7 ou 8.000 francs de dépenses" »²⁸. Exaspérations des auteurs contraints de se plier au système. Pierre Wolff se souvient ainsi du « couturier qui avait habillé [sa] pièce » à la Comédie-Française lui demandant de retarder la première suite à l'arrivée d'une robe sombre « qui ne va pas » avec le texte : « Une femme qui est sur le point de tromper son mari, doit porter une robe claire », déclare-t-il²⁹. On comprend mieux dès lors l'absence de didascalies relatives aux toilettes dans les vaudevilles alors même que le mobilier est détaillé par le menu.

Ce dispositif publicitaire est utilisé sur les grandes scènes comme sur les petites des cafés-concerts. Comédiennes, chanteuses et danseuses, contraintes de paraître, s'entendent avec de grands couturiers comme de modestes fabricants. Un procès met à nu ce système en 1905 en plaçant face à face une comédienne et un fourreur qui lui réclame 12 000 fr., « prix d'une fourrure qu'elle soutenait lui avoir été donnée à seule fin qu'elle l'exhibât³⁰ ». « À l'audience, note un journaliste, il a été révélé que la comédienne était une sorte de mannequin ambulant chargée de promener sur la scène et par la ville, aux courses principalement, tel ou tel ornement de toilette. Loin de s'en cacher, elle a cité ses camarades, qui sont venues attester qu'elles ne payaient pas, l'une ses chapeaux, l'autre ses robes, modistes et couturières leur en faisant cadeau moyennant qu'elles se répandraient dans les endroits publics et que le tapage de leur personne attirerait les yeux sur leur harnachement. [...] À la veille d'une première, c'est de l'attente de [la] primeur que frémissent dans le public les femmes ».

Ces défilés sur scènes sont annoncés et détaillés dans les programmes des théâtres. En entrant, spectatrices et spectateurs ont en main le déroulé de la

²⁶ Louis Germont, *Loges d'artistes. Dessins de Félix Fournery*, Paris, Dentu, 1889, p. 77.

²⁷ Jules Arren, *Comment il faut faire de la publicité*, Paris, Pierre Lafitte, 1912, p. 205.

²⁸ « Enquête sur la mode. L'élégance féminine au théâtre » in *La Mode du Temps, supplément au journal du Temps*, 30 mai 1914.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ « Causeries. Mœurs parisiennes », *La Dépêche de Toulouse*, 27 décembre 1905, p. 1.

soirée, l'indication des comédiennes, danseuses, chanteuses et la liste des fournisseurs des vêtements et des mobiliers³¹. Les publicités font le lien entre les marchandises sur scène et celles en boutique alentours. C'est le cas du chapelier Félix, connu pour ses contrats avec les comédiennes, qui place des publicités dans les programmes de La Scala³². Il est installé à quelques mètres, 5 boulevard de Strasbourg, où la spectatrice pourra acheter le chapeau aperçu sur scène. [Image 2 programme la Scala 1906] Dans ces mêmes programmes se bousculent les publicités pour des bars et restaurants du quartier, des produits de beauté (parfums, dentifrices...), des vêtements (Courcier, marchande de corsets, boulevard Saint-Denis...) et les fourreurs, omniprésents dans le quartier. L'érotisme cultivé par La Scala et le commerce de la fourrure font particulièrement bon ménage³³. C'est une véritable nébuleuse publicitaire qui environne les comédiennes, chanteuses et danseuses : elles sont utilisées pour les prises de vue en studio, reprises ensuite dans les programmes et les journaux, la légende mentionnant toujours le théâtre ou le café-concert où elles œuvrent. Elles sont en outre volontiers utilisées pour les publicités qui mettent en scène des corps dénudés pour produits cosmétiques mais aussi sous-vêtements et en particulier corsets³⁴. On les trouve encore saisies en sous-vêtements dans des chambres ou des cabinets de toilettes³⁵. Des séries photographiques, souvent des portraits en pieds, accompagnées parfois de la signature de l'actrice affirmant sa satisfaction, sont alors diffusés à large échelle³⁶. Pour exemple, la série « Les reines de la mode », éditée par « Croissant-Paris » rue du Mail, dans le quartier de la confection, décline des comédiennes en toilettes élégantes. Ce vedettariat se monnaie, comme le confirme des procès entre des comédiennes et danseuses et des « marchands de dentelles », à la fois avec les maisons de confection et avec les photographes comme Manuel ou Reutlinger qui revendent ensuite leurs images aux marques³⁷. L'économie publicitaire de la mode fait ainsi partie intégrante des carrières dramatiques et lyriques. Comédiennes et

³¹ Manuel Charpy, « Le spectacle de la marchandise. Sorties au théâtre et phénomènes de mode à Paris, Londres et New York dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Éditions de la Sorbonne, series: « Histoire contemporaine », 2014.

³² Voir Georges d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne. L'habillement féminin. La publicité. Le théâtre (décors, acteurs, public et directeurs). Le prêt populaire*, Paris, Colin, 1906, vol. 4, p. 24 et 31.

³³ Anna Held pose avec pour seul vêtement une fourrure devant le photographe Reutlinger.

³⁴ Voir par exemple les contrats entre Mistinguett et la maison de corsets Claverie (Archives Claverie (Invisu)) et le dossier « Corsets », Ephemera, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

³⁵ « Les grandes artistes de Paris », série de cartes publicitaires du vendeur de meubles Lazard, 126 rue de Rivoli, vers 1905, Ephemera, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

³⁶ Voir les nombreuses photographies de comédiennes avec signatures, Archives Claverie (Invisu).

³⁷ Livre sur Jean-Pierre Bourgeron, *Les Reutlinger : photographes à Paris, 1850-1937*, Paris, J.-P. Bourgeron éditeur, 1979. Voir *Nos jolies actrices, photographiées par Reutlinger*, *Le Panorama hebdomadaire*, n° 1-5, Paris, Ludovic Baschet, 1895. Voir sur les contrats, le procès de Manon Loty (comédienne à La Potinière, La Renaissance, L'Olympia...) in *Le Progrès théâtral : organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques*, Syndicat des artistes dramatiques, 20 décembre 1906.

danseuses deviennent des sortes de mannequins dont la semi-nudité érotise la marchandise.

Droit de regards

[Marthe Alexandre > SFP_0773im_BT_thea_5_1793-1795_1 >]

Cette érotisation repose sur l'exhibition d'intimité en scène³⁸. En miroir, elle est prolongée par le voyeurisme et le désir d'entrer dans l'intimité des comédiennes, chanteuses et danseuses.

En 1911, Hippolyte Legénisel arpente le monde des cafés-concerts appareil en main³⁹. À La Scala il parvient à entrer dans les coulisses, parcourt les loges et s'arrête en particulier dans celle de Marthe Alexandre. Legénisel y saisit plus que la vedette dans sa loge : des tenues fantaisies accrochées à des cintres sur une penderie nue, un papier-peint mal collé pour dissimuler des huisseries, deux ampoules électriques qui encadrent les miroirs, les poudres, crèmes, maquillages et brosses, sur une toilette couverte d'un drap orné de dentelles déchirée et moquette au sol fatiguée, quelques photographies enfin, et, au mur, ce qui est sans doute le programme des numéros. Marthe Alexandre se tient droite, le visage un peu fatigué. Elle pose dans une de ses tenues habituelles, mi-espagnolade, mi-orientale, qui expose sa poitrine et ses épaules. Dans le miroir, deux hommes, en tenue de ville, accompagnant sans doute Legénisel, l'un tête nue mais en nœud papillon, l'autre en cravate, faux-col rigide et haut de forme. Legénisel saisit ici tout le dispositif : hommes en tenue de ville observant des comédiennes déshabillées ou se déshabillant, dans les espaces étriquées de loges proches d'un cabinet de toilette. Le miroir qui redouble les regards donne à voir le corps sous tous ses angles. Loin des spacieuses loges des comédiennes des grands théâtres dédiées à l'accueil des visiteurs et saturées de cadeaux d'admirateurs, celles des petits théâtres, cabarets et cafés-concerts sont le lieu de l'habillage, du déshabillage et du maquillage. Les spectateurs ont le sentiment justifié d'entrer dans l'intimité des comédiennes, chanteuses, danseuses. Les visiter, bouquet de fleurs en main, est alors courant. Legénisel emprunte en cela le chemin des « habitués » ou des invités qui ont la faveur du directeur.

Simulacres de l'intime et intimité des actrices, on visite les loges avec l'imaginaire de la prostitution. Les chroniqueurs de la vie théâtrale et mondaine décrivent partout les loges comme des « boudoirs de cocotte »,

³⁸ Se reporter à ce sujet à l'article de Sylvie Perault, « Du scandale au banal. Montrer et voir la nudité féminine sur scène : des planches du XVIIe siècle aux music-halls parisiens », in Régine Beauthier, Jean-Matthieu Méon, Barbara Truffin, éd., *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010.

³⁹ Hippolyte Legénisel, ingénieur, 22 place des Vosges, et fonderie, rue de l'Orillon. Nécrologie donnée séance du 30 janvier 1934 in *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, février 1934, p. 210.

des espaces de « courtisanes »⁴⁰. Elles y deviennent les fantasmagoriques antichambres des chambres à coucher.

Sans même évoquer la prostitution, les directeurs entretiennent la confusion, comédiennes et chanteuses étant invitées à déambuler dans la salle, au plus près du public. Dans la même logique, les cafés-concerts ouvrent les auditions et les répétitions au public, sorte d'intimité volée aux comédiennes. La Scala capitalise également sur ce voyeurisme, inscrit dans l'architecture même du lieu, qui découvre les loges de la salle pour rendre visibles les spectatrices. Le *Guide des plaisirs à Paris* précise en 1899 : « La salle, restaurée, maintenant élégante, blanc et or, a un aspect très gai et très riant, avec ses rangs de galeries supérieures et ses loges découvertes du rez-de-chaussée, où s'étalent dans tous leurs atours, dans leurs corsages de dentelles ou de soie, les demi-mondaines de haute marque. »⁴¹ Ce guide, avec d'autres, assume à la fois la confusion des genres et le désir des spectateurs d'aller au plus près des actrices. Le guide peut même écrire pour l'« étranger » : « S'il désire connaître l'adresse d'une jolie actrice de Paris, pour lui envoyer ses hommages ou des fleurs, il n'a souvent pas le temps de consulter les annuaires spéciaux où se trouvent ces adresses. » Suit la longue liste des adresses des « artistes des Théâtres et des Music-halls Parisiens », dont une dizaine de La Scala. Hormis quelques grandes vedettes comme Yvette Guilbert et Polaire, elles demeurent toutes dans les populaires 10^e et 18^e arrondissements, non loin des cafés-concerts.

Sous la pression notamment de l'Union syndicale des artistes lyriques⁴², le ministre de l'Intérieur Clémenceau fera passer en 1906 une circulaire qui tente de limiter cette confusion. Elle est accompagnée d'une explication de texte : « Il faut absolument mettre obstacle à la réunion, à l'issue du concert, des artistes et des clients, en vue du souper, qui se prolonge souvent au-delà de toute mesure et présente de multiples inconvénients sur lesquels il est superflu d'insister »⁴³. On y ajoute l'interdiction formelle de nourrir et de loger les comédiennes, danseuses, chanteuses. Le projet est clair : « Les dispositions suivantes de votre arrêté auront pour objet d'éviter toute promiscuité, tout contact des artistes avec le public. À cet effet, vous prescrirez l'établissement d'une séparation fixe entre la partie de la salle réservée aux artistes et celle où se tiennent les auditeurs, prescription qui trouvera son application dans les cafés non pourvus d'une

⁴⁰ Notes préparatoires à *La Faustine*, Les Goncourt, *Journal*, tome II, *op. cit.*, tome 2, p. 897 et Arnold Mortier, *Soirées parisiennes*, tome 4, Paris, Dentu, 1875. Voir en outre l'article du *Figaro* du 1874 cité par l'agent de la Préfecture de Police, APP, BB1 fiche n°230.

⁴¹ *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique à Montmartre, 1899, p. 58.

⁴² Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité ! Histoire de la mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle* (1865-2011), *op. cit.*, p. <<<

⁴³ « Circulaire du 18 décembre 1906 », *Bulletin officiel annoté de tous les ministères : lois, décrets, circulaires, instructions...*, France, Paris, Direction de l'administration départementale et communale, décembre 1906, p. 568 et sq et en particulier p. 572.

estrade convenablement surélevée. » La circulaire est explicite : « Les artistes ne devront avoir aucun contact avec le public, dont ils seront séparés, en cas de besoin, par une balustrade fixe et pleine, d'au moins 1 mètre de hauteur. Ils ne seront admis dans l'établissement ou ses dépendances que pendant la durée des répétitions et du concert ou spectacle. Les répétitions auront toujours lieu hors la présence du public. Durant les représentations, les artistes ne pourront pénétrer dans la partie de la salle affectée au public, soit pour consommer, soit [...] sous prétexte de quêtes ».

On interdit au passage les « poses » inutiles, autrement dit la pure exhibition des corps. La circulaire formalise : « Les artistes ne paraîtront et ne demeureront sur la scène [...] que pendant le temps strictement nécessaire pour l'exécution de la partie du programme qui leur incombe ». Reste que les photographies de Legénisiel et nombre de témoignages confirment que transgresser ces limites dans les coulisses et les loges demeure un privilège des abonnés, qui perdure après 1906⁴⁴.

Affaire de regards toujours : les albums *Nos actrices chez elles* présentent des photographies d'actrices « dans leur intimité », volontiers en déshabillé et dans leurs boudoirs et chambres. Les étoiles de La Scala, comme Yvette Guilbert s'y trouvent, photographiées sous toutes les coutures, dans leur « fouillis » intimes de bibelots. Rien de surprenant à ce que la série soit éditée par Eugène Pirou qui réalise en 1896 l'un des premiers films érotiques « Le Bain de la Parisienne », motif inventée alors sur les scènes des music-halls au milieu des années 1890⁴⁵. Suivent, du même, *Le Coucher de la mariée* et *Lever de la Parisienne*. Comédiennes, danseuses et chanteuses y sont photographiées se déshabillant en collant chair.

[icône PIROU BAIN PARISIENNE btv1b531475342_f1.tif]

BAIN TB <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531475342/f7.item.zoom>

Dans une ville où le privé est toujours plus défendu, l'intimité de ces femmes est un fantasme, Marthe Alexandre par exemple, « de la Scala » à l'époque des photographies de Legénisiel, est déjà connue par des photographies en maillot académique couvert d'un body ou d'un corset qui laissent voir jambes et épaules, soit en buste avec un décolleté qui s'arrête à la limite légale de l'aréole⁴⁶.

Le droit à l'image dit les rapports de force en matière de regard. En février 1907, le Syndicat des artistes dramatiques débat du droit des directeurs « de faire photographier l'artiste dans tous les costumes et d'afficher son portrait dans tous les endroits qui lui paraîtraient convenables ». Le débat

⁴⁴ Voir Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, « Champs Histoire », 2015 (1^{ère} éd. 1978), p. 318-322.

⁴⁵ Camille Blot-Wellens, « Eugène Pirou, portraitiste de la Belle Époque », *Revue de la BnF*, 2015/2, n° 50, p. 86-95. Voir en outre le film d'Eugène Pirou, « Mademoiselle Sorel dans sa loge, Vaudeville », 1897, BnF.

⁴⁶ Photographies éditées par le parisien Jeanette et le nancéen Royer.

roule en particulier sur les portraits « qui seraient à leur place ailleurs que sur la voie publique ». Le syndicat désire interdire le fait que les directeurs, sans l'avis des comédiennes et sans bénéfice pour elles, contractualisent avec les photographes. On espère aussi arrêter cette situation qui fait qu'à Paris on voit les « répétitions générales commencées à 7 heures du soir et être terminées à 6 heures du matin, à cause des photographes ». Dans le même temps, cet usage apparaît une « complaisance » normale et « obligatoire pour l'artiste », pour le bien du théâtre comme pour la renommée de l'artiste elle-même⁴⁷.

L'œil du public est souverain sur les corps.

Couleur chair

Les spectacles des cafés-concerts ont bien presque toujours pour acmé la mise à nu. Le journal *Gil Blas* le résume brutalement à propos d'une revue de La Scala au titre sans ambiguïté, *En voilà de la Chair !* : elle « semble symboliser admirablement ce que les spectateurs recherchent dans le théâtre d'aujourd'hui. »⁴⁸ *Le Guide des plaisirs à Paris* de 1899, émaillé de vignettes de femmes dénudées, dépeint « les théâtres et les Music-Halls où s'exhibent des femmes en toilette merveilleuse de grandes mondaines, ou en maillot qui les montre nues ».⁴⁹ Dès les années 1870, le « maillot couleur chair » devient la norme. *Le Charivari* en 1879 en fait une blague égrillarde qui témoigne de sa diffusion : « Une belle petite, qui va débiter dans une prochaine revue, marchandait un maillot de soie :

– Madame, lui demanda le bonnetier, désirez-vous un maillot couleur chair ?

– Oh ! non. Donnez-m'en un couleur bon marché. »⁵⁰ La naïveté de celle qui débute indique que le maillot, à la charge des comédiennes, est un sésame. Il s'agit d'un collant de bonneterie de soie qui couvre le corps du cou aux pieds, fermé par des agrafes dans le dos. Il permet de dévêtir tout en échappant à la censure. Il est déjà présent dans les années 1830 mais pour protéger la pudeur des comédiennes et comédiens. À partir des années 1880, il couvre le corps pour mieux l'exposer intégralement au public. [ICONO]

Le terme de « maillot académique » est savamment choisi pour rattacher les nus à ceux des Beaux-Arts et à la statuaire antique. Il accompagne un genre à grands succès à partir des années 1890 : les « tableaux vivants » ou « poses plastiques ». Il s'agit de compositions de femmes en maillot sur scène, avec pour prétexte la recomposition d'un tableau ou l'évocation d'une scène mythologique, parfois historique.

⁴⁷ « Syndicat des artistes dramatiques. Assemblée générale Séance du 28 février 1907 », *Le Progrès théâtral : organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques*, 1^{er} mars 1907, p. 16-17.

⁴⁸ *Gil Blas*, « La chair », 25 janvier 1899.

⁴⁹ *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique à Montmartre, 1899, p. 7-8.

⁵⁰ *Le Charivari*, 21 novembre 1879.

[ICONO FIG. 172. — Bacchante s'offrant à l'Hermès. Tableau vivant ; le corps de la femme est nu, enduit de blanc de perles.] Nu au théâtre p. 232 + icono *Almanach La Rampe* (publicités dont corsets, Grands magasins de nouveautés de Pygmalion...)

Expéditif et sans fausse pudeur, le *Guide des plaisirs à Paris* résume en 1899 l'ordinaire de La Scala : « La scène est pimpante, les décors sont ravissants, et l'on ne peut rien rêver de plus frais, de plus suggestif pour l'œil que tous ces costumes, qui souvent n'en sont pas, et déshabillent avec un art savant la collection des jambes les mieux faites de Paris. La Scala est un théâtre de femmes et de pièces à femmes, de revues où défile tout le charmant bataillon de Cythère se livrant à de fines escarmouches avec les monocles et les jumelles des loges. Succession de tableaux vivants, entremets de couplets égrillards, dits par des divettes comme M^{lle} Serpolette.⁵¹ »

À côté de ces nuées de femmes plus ou moins organisées prospèrent des solos érotiques. En maillot, au lever de rideau ou pour des « tableaux complets », des danseuses ou comédiennes sont nues et cette fois s'animent. C'est le cas de Suzanne Duvernois avec ses « poses artistiques » qui, en musique, passe de pose en pose. Érotisme de plus en plus assumé avec des déshabillages qui se terminent sur un maillot. À l'Olympia, on joue avec la parenté du cirque : Lily de Lidia dès 1898 mène un strip-tease en maillot sur trapèze alors que « Les jeux galants de l'escarpolette » permettent au propriétaire de La Scala d'exposer le décolleté de Pauline Dargent [ICONO Dargent + Duvernois]. La chanteuse entrée en 1896 à 22 ans est connue pour ses chansons – *Je suis gommeuse !, Mes p'tits défauts...* – mais célébrée pour « sa beauté et ses diamants [qui] font sensation »⁵².

En 1899, *Gil Blas* dans un article intitulé « La Chair » sur « les femmes exhibées » confirme que dans « les revues des grands théâtres ou des music-halls, la femme apparaît quasi-nue et [que] le talent des costumiers s'exerce précisément à nous montrer le plus possible de chair, soit par des décolletages qui descendent jusqu'aux reins, côté pile, jusqu'au nombril, côté face », jouant des crevés et des tulles transparents⁵³. Car très vite le maillot ne cherche plus à faire illusion en se rattachant à des références artistiques comme le note le journaliste : « le costume [...] se compose surtout d'un maillot rose moulant un torse rebondi et des jambes superbes, maillot sur lequel un costumier de génie consent à agraffer, de ci de là, quelque accessoire bien en situation. L'ensemble se complète par une petite coiffure légère, casque, bonnet de police, encrier, couronne, etc., campée sur une perruque rutilante. Avec cette coiffure et une paire de jarretières

⁵¹ *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, Édition photographique à Montmartre, 1899, p. 58.

⁵² *L'Art lyrique et le music-hall : journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*, 1^{er} janvier 1896, p. 1.

⁵³ *Gil Blas*, « La chair », 25 janvier 1899.

fanfreluchées, on est habillée : oui, des jarretières, car, depuis quelque temps, on a fait une trouvaille, on a mis des bas sur le maillot, des bas qui s'arrêtent au-dessus de la cuisse, [...] donnant absolument l'illusion de la peau. [...] Pour aguicher encore le spectateur, et l'inviter à s'exciter encore plus sur la chair qu'on lui montre, le dialogue est toujours à double entente⁵⁴ ».

Dans cette logique qui vise à offrir des corps nus sur scène, scènes de lits et de bains se multiplient. Marcelle Yrven, une des premières à se déshabiller sur la scène des Folies-Dramatiques dans *La nuit de nocés* et dont l'image est diffusée par la photographie⁵⁵, prend la plume pour écrire *Comédienne et féminisme* (1914) et sur *Le lit au théâtre* (1912)⁵⁶. Elle suit avec ironie l'avènement du lit sur scène. Feydeau y joue un rôle central, pour les « lits joyeux » où l'on se cache dessous⁵⁷. Longtemps rappelle-t-elle, la censure y interdisait plusieurs personnes en même temps : « Deux personnes pouvaient y coucher mais l'une après l'autre ». Henri Kéroul, l'auteur de *La nuit de nocés*, crée plus de 20 pièces avec des lits sur scène, Albin Valabrègue, 10... Robert Dieudonné – qui co-écrit avec Rip et invente près de 70 revues et pièces pour tous les cafés-concerts – place un lit dans tous ses vaudevilles.

La « toilette de la Parisienne » ou son « Lever » ou « Coucher » devient l'occasion de mettre à nues des comédiennes qui évoluent dans un décor qui singe un espace privé. À La Scala comme dans tous les cafés-concerts, le public peut alors s'imaginer sur scène, en protecteur de ces jeunes femmes de milieux populaires. Le modèle est partout repris. Près d'une trentaine de ces déshabillages sont joués dans Paris rien qu'en 1894 – à l'Olympia, au Casino, au Bataclan ou à La Scala, où, sur l'air de « Joséphine, elle est malade », une jeune femme se déshabille⁵⁸.

[**ICONO** Une scène de *Une nuit de nocés* >lit en scène <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405634g/f3.item>]

Mais le charme s'use, semble-t-il, même si ces scénettes sont encore intercalées dans les soirées et multipliées par la photographie. Vite, le déshabillage complet ou les voiles transparents trouvent d'autres motifs dramatico-lyrique. À La Scala et sur d'autres scènes, apparaissent ce que Félicien Champsaur, écrivain du monde du spectacle, appelle des « pornomimes »⁵⁹. C'est Anna Held, âgée de 24 ans, qui « piaffe, aguichante et potelée, en un maillot bleu phosphore » dans la revue *Ohé !*

⁵⁴ *Gil Blas*, « La chair », 25 janvier 1899.

⁵⁵ Photographe Manuel diffusé par les grands éditeurs Neurdein puis Neurdein et Lévy.

⁵⁶ Marcelle Yrven, *La Comédienne et le Féminisme*, Paris, Pichon, 1914. Sur les succès de Marcelle Yrven en 1909 dans *La nuit de nocés* où elle est dans un lit en jupons déshabillés, voir *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1909, p. 270.

⁵⁷ « Le lit au théâtre », *Fantasio*, n°134, 15 février 1912, p. 497-499. Pour Feydeau, voir *Le Dindon*, *Occupe-toi d'Amélie*, *la Dame de chez Maxim* et *la Puce à l'oreille*.

⁵⁸ Georges Montorgueil, *Les Déshabillés au théâtre...*, op. cit., p. 96-97.

⁵⁹ Félicien Champsaur, « La Scala », *Le Soir*, 20 décembre 1896.

l'amour ! « Sa main experte [y] caresse une grosse allumette symbolique qui lui sert de sceptre et dont le bout, grossi par le phosphore, évoque le phallus parmi les petites femmes. Ensuite, elle incarne “le bas noir” dont courent, sur une de ses jambes, aux hanches, les arabesques ajourées. Et elle chante [...] avec des mines polissonnes jusqu’à toute honte bue, – elle doit la boire, cette pornomime de verve, – les couplets où chaque vers devient une obscénité amusante, quand on a bien dîné. [...] “Ohé l’amour !” crie l’acteuse drôlette, troublante et immonde. » La presse fait mine de se scandaliser des « déshabillés obscènes de ces demoiselles » de La Scala tout en notant : « Il est certain que si vous voulez voir de jolies filles, c’est à la Scala que vous devez aller, car il y en a là tout un essaim »⁶⁰.

Après 1900, on ne compte plus les scénettes et les revues « seins nus » et « jambes nues ». Il suffit de feuilleter *Comœdia* pour s’en convaincre⁶¹. Dans ce contexte, la série de photographies prises par Hyppolite Legénisel dans les coulisses des music-halls parisiens en 1911 témoigne de cette manière d’exhiber les corps, comme le montre cette photographie prise à La Scala où il saisit une danseuse anonyme – la légende précise simplement « La Scala Costume de revue, 1911 » – après une représentation. Avec une paire d’ailes en carton dans le dos, elle est dénudée jusqu’à la taille, photographiée dans un recoin des coulisses, entre une porte et un buffet.

Legénisel frSFP_0917im_BT_0092_1_GYO2722 >incroyable et violente à la Scala>sans nom... « Costume de revue, 1911 » >

Résistances

En ce début de XX^e siècle, les contestations et les résistances face à ces déshabillages se multiplient, notamment à propos du maillot, qui devient alors la norme. En 1906, « L’Affaire du Maillot » fait grand bruit. M^{lle} de Valfort n’est pas de La Scala mais d’un autre café-concert, l’Alcazar d’Été, situé dans les jardins des Champs-Élysées. Elle dit le quotidien des comédiennes contraintes de porter le maillot : « Je devais jouer et non figurer, déclare-t-elle devant le tribunal de commerce. En outre, j’ai dû figurer dans un costume sommaire, dans ce que l’on appelle le maillot académique. Or, ce maillot, indépendamment du tort moral qu’il pouvait me causer en m’assimilant aux figurantes ordinaires, qui doivent leur succès non à leur talent, mais à leurs formes impeccables [...], ce maillot, enfin, m’a rendue malade. Il ne pouvait en être autrement, d’après les termes mêmes de deux certificats médicaux » qui précisent que « ce maillot, aux mailles extrêmement fines et serrées [...] est préjudiciable à la

⁶⁰ Voir *L’Art lyrique et le music-hall : journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtre*, 20 décembre 1896, p. 3 et à la même date, *Le Soir*.

⁶¹ Voir par exemple *Comœdia*, 11 mai 1908.

santé et provoque inmanquablement, un amaigrissement général et un dépérissement dont les conséquences pouvaient être graves »⁶². L'artiste perd. Elle témoigne à nouveau des troubles causés par le maillot trop serré dans *Le Progrès théâtral*, publié par le Syndicat des artistes dramatiques⁶³. Les parcours des comédiennes sont sans ambiguïté : dès l'amorce d'un succès, elle cherche à passer dans théâtres où la nudité n'est pas imposée et où les contrats sont plus avantageux, à la fois avec les directeurs des théâtres et avec les « faiseurs » – modistes, couturiers, grands magasins... C'est la garantie d'y travailler habillées et qui plus est par de bonnes maisons parisiennes.

Les contrats-types défendus pour artistes lyriques et dramatiques par le Syndicat des artistes dramatiques⁶⁴ et publiés dans *Le Progrès théâtral*, tentent alors de régler ces questions des déshabillages et de « dignité » : « L'Artiste devra accepter les costumes tels qu'ils lui sont remis, à la condition que lesdits costumes ne soient pas de nature à déconsidérer l'Artiste par leur malpropreté ou leur anachronisme ; L'Artiste ne pourra être obligé de porter un costume, effet d'habillement, perruque ou postiche qui n'aurait pas été nettoyé avant de lui avoir été distribué », avant de préciser « L'Artiste femme ne sera jamais tenue de vêtir un costume indécent. »⁶⁵ Ces contrats témoignent de nouvelles exigences des comédiennes, relayées par les syndicats. La Scala en tant que théâtre de music-hall reconnu est au cœur des débats. Le Secrétaire Général de l'Union syndicale et mutuelle des artistes lyriques écrit en novembre 1909 au Ministre de l'intérieur pour dénoncer le retour d'une « coutume abolie depuis de nombreuses années et condamnée comme immorale [...], nous voulons parler de la pose d'artistes ou de figurantes femmes sur une scène ». « Cette coutume est rétablie à Paris ! ! ! poursuit-il. Sous le fallacieux prétexte de rénover le Café-Concert, le directeur d'un de nos plus grands Music-Halls de Paris, le directeur de la Scala, exige tous les soirs qu'un certain nombre d'artistes femmes soient exhibées aux regards des spectateurs pendant toute une partie du concert. [...] Nous avons pu constater nous-même que la pose des femmes sur la scène de la Scala donnait lieu à des réflexions déplacées de la part de certains spectateurs. Et quel spectacle, Monsieur le Ministre, que celui des femmes exposées là aux regards de chacun, comme au choix des clients. Certes, il n'a rien

⁶² « Tribunaux. Le procès du maillot académique », *Le Matin*, 2 décembre 1906, p. 4.

⁶³ « L'Affaire du Maillot », *Le Progrès théâtral : organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques*, Syndicat des artistes dramatiques, 20 décembre 1906.

⁶⁴ Voir Marie-Ange Rauch, *À bas l'égoïsme, vive la mutualité ! Histoire de la mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle (1865-2011)*, op. cit.

⁶⁵ « Contrats-types pour artistes dramatiques et artistes lyriques. Règlement général des théâtres adopté par le syndicat des artistes dramatiques » in *Le Progrès théâtral : organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques*, 1^{er} mars 1907.

d'artistique ce spectacle, il est pénible et honteux. »⁶⁶ Le journal précise qu'à l'automne, durant les 14 premiers numéros joués, quatre femmes nues sont constamment sur scène.

Les comédiennes, danseuses et chanteuses elles-mêmes réagissent. Un différend éclate en 1911 qui débouche sur un procès. Henry Fursy, le directeur de La Scala, assigne la danseuse Huguette Vanora en justice. Ayant refusé de paraître nue dans la revue d'automne « Mick I^{er} », Fursy demande 1000 fr. de dommages-intérêts. Le procès se retourne au final contre le directeur. La séance qui se tient au Tribunal civil de la Seine en mai 1913 après deux procès et renvois permet de saisir à la fois le fonctionnement des cafés-concerts et les revendications des comédiennes. Huguette Vanora est engagée le 5 septembre 1911 par La Scala pour une revue lancée le 26. Le 25, jour de la « répétition des couturières », elle refuse de monter sur scène car « contrairement aux clauses du contrat, par suppression et coupures, [on a] réduit son emploi à n'être qu'un rôle de pose et, en outre, [on] avait voulu l'astreindre à un costume tout à fait indécent, la laissant à peu près nue jusqu'à la ceinture ». Le 28 mars 1912, le Tribunal demande à Huguette Vanora de « faire la preuve des faits suivants : 1° le rôle distribué à la demoiselle Vanora dans l'opérette Mick premier ne rentrait, plus, à raison des suppressions et coupures faites à son rôle, dans les rôles de son emploi et consistait dans un simple rôle de pose ou d'exhibition ; 2° la robe de gaze qu'elle devait revêtir ne comportait aucun accessoire et notamment ni plaques ni voiles destinés à recouvrir les seins. » La presse s'amuse du procès⁶⁷. *Le Frou-frou* écrit, graveleux : « Pour rendre son jugement, le Tribunal a décidé qu'une jolie danseuse devrait se présenter devant la XXX*** chambre, déshabillée par ledit costume. Ce jour-là on ne s'embêtera pas. »⁶⁸ Et *Le Monde artiste*, loin des revendications syndicales, termine son article avec complaisance : « La robe qui lui était destinée, explique l'artiste [...], était indigne de son emploi, et le costume qui lui était destiné était d'une inconvenance qui effarouchait sa pudeur. Naturellement, les juges ont demandé à voir la robe... avec, dedans, M^{lle} Vanora. Mais l'artiste s'est obstinément refusée à la revêtir. On fit bien faire la photographie du costume endossé par des figurantes moins pudibondes, mais M^{lle} Vanora persiste à dire que ses seins auraient été complètement nus [...]. Naturellement, M. Fursy prétend, de son côté, que la gorge de M^{lle} Vanora aurait été chastement vêtue d'un voile pudique, et le tribunal, qui tenait à son idée, [...] mit en demeure l'artiste de faire la preuve de l'indécence du costume. Comment?... Mais, parbleu, en l'endossant et en se présentant ainsi... dévêtue devant ses juges : M^{lle} Vanora hésite !... Phryné faisait moins de

⁶⁶ « Lettre ouverte », *L'Artiste lyrique : organe de l'Union syndicale et mutuelle des artistes lyriques : concerts, cirques et music-halls*, Union syndicale et mutuelle des artistes lyriques, novembre 1909.

⁶⁷ « La robe de la danseuse Vanora », *Le Temps*, 30 mars 1912.

⁶⁸ *Le Frou-Frou*, 24 mars 1912.

façons. »⁶⁹ On devine l'imaginaire : comment des danseuses du café-concert pourraient-elles prétendre à la pudeur ? Violence redoublée du regard.

Le Tribunal convoque des témoins, un comédien et 5 danseuses. Alberta Densart, Annette Le Gui et le comédien William Hurvé témoignent et le jugement consigne : « qu'à la même répétition dites des couturières, Fursy avait enjoint à Huguette Vanora de supprimer les seuls accessoires dont son buste fut garni ; que désignant les deux cabochons qui masquaient l'extrémité des seins, il avait dit : "il faut que tu enlèves cela pour demain" et encore : "tu as une belle poitrine, je t'ai engagée pour cela, il faut la montrer" ; que les deuxième et quatrième témoins ont aussi déclaré que le costume de Huguette Vanora ne comportait pas de voiles, mais seulement les cabochons [...] ; qu'enfin les deuxième et troisième témoins ont rapporté la critique faite par Fursy à la danseuse "de n'être pas assez excitante"⁷⁰ ». La contre-enquête souligne auprès du maître de ballet Bastelli confirme que le rôle de Vanora « était bien un rôle de danseuse » et la costumière confirme « que le costume de la Vanora tel qu'il arrivait de chez Landoff [Landolf], comprenait une longue écharpe de soie et des bretelles pailletées avec cette observation toutefois qu'elle ignorait si au moment de la répétition des couturières, le costume de la Vanora avait subi une modification ». Le Tribunal souligne « que le rôle primitivement assigné à Huguette Vanora impliquait une partie chorégraphique, que d'autre part, le costume tel qu'il avait été dessiné par Landoff [Landolf] comportait pour voiler éventuellement et dans une certaine mesure la gorge de la danseuse, une écharpe de soie mobile et des bretelles pailletées avec deux gros cabochons au regard de l'extrémité des seins » et « qu'Huguette Vanora [...] se trouva, le 25 septembre 1911, date de la répétition des couturières et à la veille de la répétition générale, aux prises avec des exigences inattendues de la part de son Directeur, celui-ci lui ayant manifesté, en termes peu mesurés, sa volonté de la mettre en scène la gorge tout à fait dénudée [...] et de ramener sa participation à la pièce, le divertissement chorégraphique qui lui était échu étant supprimé, à un simple rôle plastique. »

Le Tribunal déclare enfin que « sans doute Huguette Vanora devait s'attendre, dans une pièce dite opérette [...] à certaines fantaisies de costume et s'en accommoder. Mais attendu que [...] du jour où Fursy s'éloignant des données premières, se montra soucieux non de la produire comme une danseuse experte en son art, mais uniquement de spéculer sur la curiosité sensuelle des spectateurs », condamne Fursy. La presse, après avoir raillé cette prétention à la pudeur, note que « le contrat est donc

⁶⁹ « Toujours la pudeur ! », *Le Monde artiste : théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, 1^{er} juin 1912.

⁷⁰ Compte rendu complet : « Tribunal civil de la seine (5^e Chambre, 22 mai 1913). Théâtre spectacle. – Artistes. – Danseuse. Costume licencieux imposé. – Rupture du contrat. Dommages-Intérêts » in *Annales des établissements thermaux, cercles, casinos, eaux minérales*, septembre 1913, p. 288-290.

résilié aux torts de M. Fursy qui devra verser à M^{lle} Vanora 1 000 fr. à titre de dommages-intérêts. »⁷¹

Le Progrès théâtral qui chronique le procès lance un appel en mars 1914 en s'appuyant sur le procès de la Scala et sur d'autres en cours : « Il ne faut plus permettre que, dans certains music-halls, on fasse déshabiller entièrement les femmes et les jeunes filles, sous prétexte que, pour leur faire chanter quelques couplets dans la figuration et les chœurs et mettre des tutus, on a besoin de se rendre compte, dans les plus intimes détails, de leur anatomie. Il ne faut plus que, lorsqu'un de nos confrères croit recommander sans risque aucun, une jeune fille absolument honnête, l'administrateur d'un autre grand music-hall, à qui elle est adressée, se croit autorisé à livrer à sa vertu un assaut furieux – sous prétexte que bien que ne la connaissant que depuis cinq minutes, il a le coup de foudre pour elle ! »⁷²

Conclusion

Tenter l'exploration et l'élucidation, même partielle, de ces parcours d'actrices, de leurs stratégies pour s'aménager de meilleures manières de travailler dans les music-halls, de s'y produire tout en s'y protégeant des intrusions, d'y faire spectacle dignement même à demi-nues et même dans le champ du divertissement érotisé, démontre que le refus de déambuler au milieu des spectateurs, de se déshabiller ou de s'exposer sur le devant de la scène, n'est pas uniquement un refus moral mais concerne aussi bien les modalités et les conditions dans lesquelles le travail s'exerce. La mise en spectacle des corps ne peut être réduite à une simple exposition : c'est une série de dispositifs et un jeu de faux-semblant qui se poursuit aussi bien dans la salle que jusque dans les coulisses. Les espaces à l'entour de la scène et les manières dont ils sont investis sont les lieux décisifs de cette enquête, là où les protestations affluent.

Les sources portant mention de ces protestations forment ainsi des contre-points, l'émergence d'une parole rare mais qui remet en cause la logorrhée des commentateurs faussement offusqués ou complaisants. D'autres paroles peuvent percer, en particulier celles des comédiennes elles-mêmes, à la périphérie du métier d'actrices mais aussi loin de Paris, des petites villes de France aux colonies où des Scalas en réduction apparaissent et où parfois

⁷¹ « Le théâtre au Palais. M^{lle} Huguette Vanora a gagné son procès contre M. Fursy, directeur de la Scala » in *Le Temps*, 25 mai 1913, p. 4 ; « La morale triomphe », *La Sentinelle*, 26 mai 1913 et « Le rôle de la danseuse Vanora », *Comoedia*, 9 mai 1913.

⁷² Article de Jim Paddy in *Le Progrès théâtral : organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques...*, Syndicat des artistes dramatiques, 1^{er} mars 1914.

circulent les spectacles parisiens⁷³. À revers d'une histoire des discours sur le théâtre ou même des lois, si diversement appliquées, ces voix invitent à prêter une attention nouvelle à une histoire des pratiques les plus quotidiennes où se donnent à lire les rapports disputés de pouvoir entre spectateurs, directeurs et comédiennes.

⁷³ On note par exemple que la Circulaire Clémenceau du 6 décembre 1906 n'est pas appliquée dans les colonies, comme en Algérie où une actrice syndiquée dénonce l'obligation de descendre en salle avant le spectacle afin de « faire consommer » les clients, le fait que les répétitions soient publiques afin qu'on puisse voir les actrices et après minuit, « l'obligation de souper » avec ceux qui le désirent. Il lui sera répondu par le Secrétariat général des affaires indigènes et de la police générale que « cette circulaire concerne spécialement la Métropole et les instructions qu'elle contient n'ont sans doute pas encore été rendues applicables à la colonie, car elles ne m'ont pas été, officiellement, notifiées » : *L'Artiste lyrique. Organe de l'Union syndicale et mutuelle des artistes lyriques : concerts, cirques et music-halls*, 1^{er} mai 1907.