

Sarah Bernhardt et Eleonora Duse : mise en regard d'une rivalité

Alvio Patierno

« Plutôt mourir que de ne pas devenir la plus grande actrice du monde »
(S.B.)¹.

« Ces pauvres femmes de mes comédies me sont tellement entrées dans le cœur et dans la tête que pendant que je m'ingénie pour les faire comprendre de mon mieux à ceux qui m'écoutent, comme si je voulais les reconforter, ce sont elles qui tout doucement ont fini par me reconforter moi » (E.D.)².

ABSTRACT *Sarah Bernhardt and Eleonora Duse seen in the light of rivalry*

Almost a century after their departure from life, is there anything else to add to this rivalry, at the same time both legendary and pioneering, which has not already been considered in the massive bibliography and iconography concerning the two actresses? Although nothing brought these two actresses to theatrical competition, everything was actually going to contribute to converting the comparison between their careers into a crossroads of artistic encounters, often even from afar.

The history of this antagonism, be it real or pretended, is mainly the result of a “forced” media confrontation – the worship of the two divine women. Without retelling the well-known story of their professional career, the present study considers a different description of this pseudo-rivalry, where the artistic event is clarified through its inclusion in the complexity of the socio-artistic conditioning of the late nineteenth century.

KEYWORDS S. Bernhardt, E. Duse, rivalry, theater, journalism

Il va de soi que rien ne pouvait destiner Rosine Bernard, née en 1844 à Paris, actrice du Boulevard, après un passage à la Comédie-Française, et Eleonora Duse, née quatorze ans plus tard en province de Pavie et provenant d'une famille de comédiens itinérants, à vivre l'une des plus légendaires concurrences artistiques de la seconde moitié du XIX^e siècle.

En réalité, au-delà de l'âge, de la nationalité, de la personnalité, tout allait contribuer à transformer le parallélisme de deux carrières fort différentes en un carrefour de rencontres théâtrales obligées, fussent-elles à distance. Et si cette rivalité de plus de vingt ans n'affleure que très subsidiairement dans leur correspon-

1. Henri Bauer, *Notes sur Sarah Bernhardt*, articles de presse conservés à la maison des artistes à Couilly-Pont-aux-Dames, cfr. Claudette Joannis, *Sarah Bernhardt, la construction d'une image*, dans *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, dir. Jean-Claude Yon, Collection « Histoire culturelle » publiée par le CHCSC de l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Nouveau monde éditions, Paris 2008, p. 463.

2. Eleonora Duse, Lettre à Francesco d'Arcais, 4 août 1884, dans Edouard Schneider, *Eleonora Duse. Souvenirs, notes et documents*, B. Grasset, Paris 1925. Les traductions en français des citations en langue originale italienne sont de l'auteur du présent article.

dance et leurs mémoires respectifs, non seulement elle fera les beaux jours des chroniqueurs de spectacle et de la critique théâtrale, mais elle marquera et parfois orientera le répertoire théâtral, le jeu scénique et, dans une certaine mesure, la carrière des deux grandes *divas*.

À près d'un siècle environ de leur disparition respective³ peut-on encore ajouter quelque chose sur cet antagonisme⁴ tout à la fois mythique et d'école qui ne soit déjà contemplé ? Au-delà des grands travaux critiques, biographies, études historiques et historiographiques, dramaturgiques⁵, correspondances dans lesquels se rencontrent çà et là exégèses et références à leur carrière concurrentielle, les études plus spécifiquement consacrées à leur rivalité artistique, qu'elles soient plus directement journalistiques, universitaires ou appartenant au genre de l'essai, célèbres⁶ ou peu connues, ne manquent pas. Celles-ci, allant du roman⁷ de leur défi théâtral à l'analyse de leur image⁸ médiatique en passant par la comparaison de leurs interprétations⁹, de leurs styles¹⁰ scéniques et de leurs choix scénographiques et de répertoire, offrent des réflexions ponctuelles visant à considérer les traits individuels distincts des deux grandes actrices sur la toile de fond contextuelle de leur carrière¹¹. Car, au fond, l'histoire de la rivalité réelle ou feinte¹² entre Sarah Bernhardt et Eleonora Duse n'est au premier chef que le résultat d'une confrontation média-

3. S. Bernhardt (1844-1923), E. Duse (1858-1924).

4. L'argument a été repris récemment dans le volume Peter Rader, *Playing to the gods : Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, and the rivalry that changed acting forever*, Simon & Schuster, New York 2018. De la note 4 à la note 11 nous fournissons une bibliographie référentielle sur la rivalité des deux actrices.

5. Cristina Grazioli, *Kunst un Natur : Eleonora Duse a Berlino nel 1892*, in « Acting Archives Review », V, 10, November 2015, pp. 125-151. L'auteure relève les principaux topoi évoqués par la critique à propos des interprétations des personnages en commun entre les deux actrices.

6. George Bernard Shaw, *Duse and Bernhardt*, in « Saturday Review », 15/06/1895 ; *Dramatic opinions and Essays by G.B. Shaw*, by James Huneker, vol. I, Brentano's, New York 1906, pp. 134-141.

7. Victor Mapes, *Duse and the French* (1898), B. Blom, New York 1969.

8. Laura Mariani, *Diversamente belle. Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt, "più che bellezza" di Eleonora Duse*, in *Storia delle donne*, vol. 12, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 13-28.

9. On peut rappeler le long récit de Rouben Mamoulian concernant leurs présences sur scène dans les dernières années de leurs carrières (Londres, 1921-1922 pour S. Bernhardt et 1923 pour E. Duse), *Bernhardt versus Duse*, dans « Theater Arts », septembre 1957 ; le texte est reporté en entier dans Olga Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, Cappelli, Bologna 1962, pp. 192-203.

10. *Voci e anime, corpi e scritture, Convegno su Eleonora Duse*, Venezia 2008, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Bulzoni, Roma 2009. Voir aussi Claudia Balk, *Theatergöttinnen, Inszenierte Weiblichkeit : Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*, Stoemfeld, Basel-Frankfurt am Main 1994, pp. 130-131 ; Renzo Guardenti, *Immagini divine : Sarah e Eleonora nell'iconografia teatrale*, in *La Duse. La tragedia dell'ultima diva*, atti del convegno, Pisa, Facoltà di Lingue Straniere, 28-29 marzo 2000, L'Oleandro, Salò 2002, pp. 27-38.

11. À partir d'une grande richesse de documents, l'essai de Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna (1879-1886)*, Artemide, Roma 2007, analyse l'élaboration du style – nerveux et cérébral – de la comédienne italienne à ses débuts ; le chapitre 5 (p. 93-108) est consacré à l'influence de Sarah Bernhardt sur la jeune actrice à travers l'étude du personnage de Marguerite Gautier.

12. On peut citer notamment le résumé de l'interview de Jules Huret à la Duse lors de sa venue à Paris en mai-juin-juillet 1897 où il ne voit aucune trace de "rivalité" avec Sarah Bernhardt, « Le Figaro : journal non politique », 1/06/1897. Avant d'être comparée à S. Bernhardt, la Duse est confrontée à Aimée Desclée, dès 1882.

tique pour ainsi dire forcée, comme pour tant d'autres artistes, conduisant comédiens et comédiennes à une prise de conscience de leur histoire artistique et théâtrale propre¹³. Même si toute carrière est inséparable des conditionnements socio-professionnels d'une époque – a fortiori ceux de l'entre-deux-siècles – comme le culte rendu aux "divines", l'empire de la presse et les enjeux de pouvoir avec la société du spectacle, qui imposent par le haut aux acteurs et actrices un état concurrentiel, il s'agira ici moins de reformuler les lieux communs de leur rivalité que de reconstituer le parallélisme évident de leur parcours.

Nul n'ignore que le XIX^e siècle donne naissance au *star system* moderne, en imprimant par exemple le nom de la vedette¹⁴ ou de l'acteur principal en haut de l'affiche. Théophile Gautier déjà emploie souvent dans ses chroniques le terme italien de *diva*, et s'il désigne au début les cantatrices, il est bien vite utilisé pour les vedettes de théâtre. Ainsi, nombreuses sont les *divines*, de Julia Bartet à Sarah Bernhardt et à Eleonora Duse, auxquelles on rend un culte : « Le culte se traduit, [...] les jours de spectacle, par des applaudissements enthousiastes, des acclamations frénétiques, des trépignements inouïs, des rappels sans fin, puis par des avalanches de bouquets, accompagnés de pièces de vers de toutes sortes... » comme l'écrit le *Larousse du XIX^e siècle*. Voici comment Théophile Gautier évoque la stratégie d'une comédienne en 1845 pour obtenir le rôle qui pourrait changer sa carrière :

Il est difficile d'imaginer ce qu'une actrice dépense de finesse, de talent, de ruses, de machinations, pour se faire accorder un rôle, et surtout pour l'ôter à une rivale. Chaque couplet, chaque mot, est l'objet d'une lutte dont le champ de bataille est l'auteur. Quel art ! être bien avec le directeur, le régisseur [...] sans compter le protecteur, l'amant favorisé, celui qui l'était, celui qui va l'être, les hommes de lettres, les chorégraphes, les compositeurs, les journalistes et les claqueurs...¹⁵

Et Sarah Bernhardt¹⁶, plus que d'autres sans doute, sait se construire une image de marque et transformer ses défauts physiques – son excessive minceur – en une arme de succès comme en témoigne la célèbre peinture de Georges Clairin¹⁷ la figurant en femme chatte et femme serpent. Il en est de même, dans un style plus

13. Voir à ce sujet Silvia Mei, *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert : storia di un'amicizia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

14. Entre autres acceptions, le mot désigne une sentinelle dans le vocabulaire militaire ; le terme de *star* (masculin au XIX^e siècle) désigne dès la fin du XVIII^e siècle en Angleterre un artiste de grande renommée.

15. T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, IV^e série, Hetzel, Paris 1859, pp. 103-104.

16. S. Bernhardt, *Ma double vie. Mémoires*, Charpentier et Fasquelle, Paris 1907.

17. *Portrait de Mlle S.B., membre de la Comédie-Française*, 1876. Image voluptueuse de la comédienne, assise dans un canapé grenat, accoudée à de gros coussins au milieu d'une végétation sensuelle. Des pommettes saillantes, une mousse de cheveux roux et frisés, des yeux d'un vert de félin, un corps mince moulé dans une robe de satin blanc avec des parements de fourrure et un éventail de plumes blanches à la main.

sobre, pour la divine Eleonora Duse que le critique Jules Lemaître¹⁸ a immortalisée dans son existence scénique qui fascinait les spectateurs du monde par la plasticité de son visage, la blancheur des dents et la pâleur de son teint ou sa manière de poser ses mains sur son front et ses tempes !

En Italie, comme ailleurs, la seconde moitié du XIX^e siècle voit s'affirmer la figure du *mattatore*¹⁹ ou "grand acteur". Cette expression ne se réfère pas seulement aux grandes capacités scéniques de l'interprète mais à une nouvelle manière de concevoir le théâtre qui met l'acteur au centre de la scène et construit – du texte à la mise en scène – tout le spectacle autour de sa personnalité artistique, amenant le public à s'identifier totalement dans le personnage interprété par l'acteur. C'est ainsi que la Duse appartient par exemple à la quatrième génération des "grands acteurs", après d'illustres devanciers comme Gustavo Modena et Carlotta Marchionni, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini ou Adelaide Ristori – qui s'imposa à Paris en 1855 –, avec ses contemporains comme Giacinta Pezzana ou encore Ermete Novelli et Ermete Zacconi. Cette dramaturgie de l'acteur produit une personnalisation du jeu qui favorise une création artistique subjective. Celle-ci commence par le travail sur le texte d'auteur et notamment ceux qui sont utilisés à l'étranger : « [...] le grand comédien [...] avait recours à des traductions, ou mieux à des "réductions-adaptations" déjà fortement orientées sur leur propre modèle d'interprétation. Puis, l'acteur intervenait sur le manuscrit, en opérant d'autres coupes ou en fournissant des indications de jeux de scènes »²⁰. C'est en partie pour ce genre de raisons – outre les circonstances contextuelles liées à l'époque et aux conditions matérielles des représentations – que s'expliquent les différences d'interprétation des rôles. Le texte de *La Dame aux camélias*²¹ joué par la Duse est fort différent des

18. J. Lemaître, *Impressions de théâtre. Dixième série* « Mme Éléonora Duse. Au Gymnase : *Rosine*, comédie en quatre actes, de M. Alfred Capus », 1898 : « Elle nous arrivait précédée d'une réputation européenne, sœur rivale de la "grande Sarah". On ne nous avait pas trompés : Mme Éléonora Duse est une artiste dramatique tout à fait originale [...] On nous avait dit qu'elle était surtout une étonnante réaliste, qu'elle "vivait" ses rôles plus qu'elle ne les jouait, et que c'était par là qu'elle prenait le public aux entrailles ».

19. Voir entre autres Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954 ; Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, La casa Usher, Firenze 1985 ; Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo del secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988 ; Mirella Schino, *Controattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, in « Teatro e Storia. Rivista di studi teatrali », annali 2, vol. 17, 1995, p. 113-128 ; Armando Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine ottocento. Studio critico su G. Emanuel e G. Pezzana*, Edizioni del DAMS, Torino 2002 ; Alessandro Tinterri, *Il "grande attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, dans « Acting Archives Review », Supplement 18, November 2012 ; Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino e F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013 ; Maria Ines Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne*, Gallimard, Paris 1998 ; Sylvie Jouanny, *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Droz, Genève 2002.

20. Gaetano Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte del grande attore. 1860-1890*, Utet Università, Torino 2007, p. 45.

21. Voir à ce sujet l'étude de D. Orecchia, *La prima Duse*, cit., p. 97-105. L'auteure compare le personnage de Marguerite Gautier dans les interprétations respectives des deux actrices en partant des textes choisis. L'adaptation de L. E. Tettoni est analysée par Simona Brunetti dans *Il palcoscenico del secondo Ottocento : La signora dalle camélie*, Esedra edizioni, Padova 2004.

versions interprétées par Sarah Bernhardt. Si l'œuvre de Dumas fils met en scène notamment le personnage d'une courtisane, le texte représenté par Eleonora Duse correspond en fait à la "traduction-réduction" de Luigi Enrico Tettoni de 1852 (elle fera recours à une traduction spéciale après quelques années) qui constitue une version atténuée du texte original. En effet, la pièce italienne, dominée par un sentiment pathétique, se caractérise par une atmosphère moins fougueuse et mondaine et par une plus grande dignité morale de la protagoniste. De là, par exemple, l'opposition tant de fois commentée entre la mort élégante et amoureuse de Sarah Bernhardt et la mort douloureuse de la Duse.

Le répertoire en commun entre les actrices alimente sans aucun doute une rivalité de fait dans l'univers du théâtre et du spectacle. Sarah Bernhardt et la Duse, en l'occurrence, sont toutes deux des interprètes de tragédies²², de drames et de comédies sérieuses et, de surcroît, elles ne restent pas enfermées dans les limites nationales. Par ailleurs les grandes actrices sont attachées aux grands auteurs fétiches²³ et Sarah Bernhardt tout comme la Duse²⁴ deviennent assez tôt dans leur carrière des femmes-impresarios à la tête de leur propre compagnie.

À regarder de plus près leur répertoire pendant la période qui nous intéresse (1880-1905), on mesure le nombre d'auteurs et d'œuvres qu'elles ont en partage. Victorien Sardou²⁵ d'abord : c'est *Odette*, *Fedora*, *Théodora*, la *Tosca* ; puis Dumas fils et l'éternelle *Dame aux camélias*, *La Princesse de Bagdad*, *Denise* (rôle spécialement créé pour la Duse par Dumas fils), *La Femme de Claude* ; mais ce sont aussi des comédies légères comme *Frou-Frou* de Meilhac et Halévy ou encore des créations étrangères telles que *Chez soi (Magda)* de Hermann Sudermann et *La femme de la mer* d'Ibsen, et enfin même une pièce de Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, que l'auteur milanais Arrigo Boito adapte pour l'actrice italienne en 1888, mais qui demeure un des grands insuccès de la Duse. Outre les rôles en commun c'est bien en effet une série de défis qui se jouent entre elles comme en témoigne l'un de ses biographes, Gerardo Guerrieri :

Sa partie avec Sarah Bernhardt, on n'en finit pas de l'écrire [...] *La signora di Challant* que Giacosa écrit pour Sarah²⁶ ; *La Ville morte* de D'Annunzio à Paris ; la Duse lui

22. L'actrice parisienne était déjà largement connue en Italie comme l'une des plus grandes tragédiennes de son temps, surnommée au début "la nouvelle Rachel". On louait aussi bien son charme oriental que la facilité de son jeu ; la variété de la modulation de sa voix que son talent dans l'interprétation des rôles tragiques du répertoire moderne. *Sara Bernhardt. La più grande tragica Francese*, dans « L'Arte drammatica », 27 juin 1878.

23. Consulter Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt*, in « Modern Languages Notes 117 », 1, 2002, pp. 115-152.

24. Il est vrai cependant comme l'écrit Silvia Mei que « Si au début de sa carrière la Duse ne disposait pas des moyens publicitaires de son envoûtante rivale, elle n'en fit jamais, par la suite, le succès venu, un usage exhibitionniste, ni même utilitaire », dans *Essere artista*, cit., p. 91.

25. Voir V. Sardou : *Le théâtre et les arts*, dir. Isabelle Moindrot, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2019.

26. Le drame est représenté par la Duse en octobre 1891 à Turin et début décembre par Sarah Bernhardt à New York.

souffle la première de D'Annunzio lorsqu'elle joue le *Sogno*²⁷ [...] ; Sarah se refait [...] en 1902 avec une *Francesca da Rimini* qu'elle avait commandée à Crawford et à Marcel Schwob, et qu'elle met en scène de façon à empêcher que la Duse puisse amener sa *Francesca da Rimini* à Paris²⁸.

Dès lors, l'identité en partie commune du répertoire oblige les comédiens à chercher une différenciation d'interprétation non pas les uns par rapport aux autres mais chacun pour soi dans le but d'une individualisation extrême du style de jeu, bien au-delà des choix scénographiques, comme les habits d'époque pour l'actrice parisienne et les vêtements modernes pour l'actrice italienne. La Duse ne manque pas de souligner sa propre singularité lorsqu'on cherche à lui reprocher sa dépendance du modèle bernhardtien : « J'ai conscience d'avoir compris par moi-même le rôle de Lidia (c'est mon nom dans *Visita di nozze*)²⁹, sans l'avoir vu représenté par Sarah – à la traîne de laquelle vous m'avez jugée »³⁰.

À l'uniformité du répertoire s'ajoute une géographie concurrentielle des lieux de représentation. L'actrice française et son homologue italienne, placées dans une optique transnationale et ne pouvant se soustraire à la mode des tournées à l'étranger³¹ qui s'impose très largement au XIX^e siècle – bien avant la fin du siècle –, sont amenées à se croiser, parfois par simple concours de circonstances – lorsque par exemple les voyages continentaux et intercontinentaux sont exclusivement dictés par des besoins d'argent de la part des actrices –, mais quelques fois aussi pour révéler leur grandeur artistique auprès des publics étrangers et, le plus souvent, par nécessité de réaffirmer leur gloire nationale dans leur ville et leurs théâtres d'élection. Ainsi, Sarah Bernhardt a sillonné l'Europe, elle est allée neuf fois en Amérique du Nord, trois au Brésil et en Russie, une fois en Australie, sans compter l'Angleterre, son pays d'adoption. Pour sa part on sait que Eleonora Duse joue très peu en Italie entre 1892 et 1898 et qu'elle meurt en tournée à Pittsburgh en 1924.

Mais c'est d'abord et surtout l'empire de la presse qui alimente la concurrence du vedettariat, à une époque où se développent annonces publicitaires et agences artistiques et théâtrales. Les directeurs de journaux sont bien conscients du poids que les grands noms de l'affiche peuvent avoir sur les ventes. C'est pourquoi l'actualité journalistique – y compris la critique théâtrale – sacrifie largement aux habitudes du futur show-business et du marché pour monter astucieusement et entretenir savamment vraies ou fausses rivalités entre les *divas*. L'exemple fourni par

27. *Il Sogno di un mattino di primavera*, 1897, dédié à E. Duse et représenté à Paris en 1898.

28. Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di Lina Vito, Bulzoni, Roma 1993, pp. 98-99.

29. Le rôle de Lydie, Madame de Morancé, dans A. Dumas fils, *Une Visite de noces*, pièce en un acte, 1871.

30. E. Duse, Lettre du 17 décembre 1882 à Gennaro Minervini, dans Camillo Antona Traversi, *Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio*, Nistri Lischi, Pisa 1926, p. 379.

31. Les publics des capitales européennes ont l'occasion d'applaudir Maryse Louise Fuller et les grandes villes américaines Réjane, Rachel, la Pezzana ou la Ristori. Les tournées rapportent des sommes fabuleuses aux grands artistes, du reste insuffisantes à maintenir leur train de vie.

l'extrait suivant montrant la jeune comédienne italienne en extase devant Sarah Bernhardt sur scène est particulièrement significatif :

[...] cette jeune actrice, je l'ai vue, moi, au Carignano durant les quatre soirs de la Bernhardt, immobile, les pupilles dilatées, pâle, tremblante, la tête baissée regardant vers le proscénium, buvant pour ainsi dire l'actrice française. Et le public, – oui, le public, elle le regardait avec anxiété pour le surprendre, l'épier et anatomiser ses sentiments ..., elle comprenait que ces soirs-là, elle combattait contre Sarah Bernhardt la grande bataille, elle comprenait que ces soirs-là, tout son avenir entrainait en jeu, elle comprenait qu'il était question pour elle, soit de devenir véritablement quelque chose, soit de traîner la lourde chaîne des préjugés du théâtre ! Sarah Bernhardt triompha mais celle qui gagna vraiment en Italie à ce moment-là, ce fut la jeune actrice³².

Alors que certaines pièces de théâtre font une critique ingénieuse du régime de la publicité et des journalistes à l'image d'Eugène Scribe dans *Charlatanisme*, les journaux dissèquent avec complaisance les coulisses des théâtres dans les échos et les feuilletons. On n'ignore pas combien Sarah Bernhardt redoutait les journalistes et les caricaturistes de la capitale qui savent mettre à profit les scandales et ses échecs pour la ridiculiser³³. De la même manière, il est difficile pour les acteurs et actrices³⁴ en vogue de ne pas souscrire aux modes du moment, pour être en accord avec leur temps : après que la Duse eut lancé la mode de renoncer au maquillage, très vite Sarah Bernhardt se vante de ne pas y recourir.

Sans refaire l'histoire trop connue de leur carrière, l'étude d'extraits de leur surexposition journalistique évaluée à la lumière de leur voix autobiographique et de la réflexion de la critique théâtrale permet de fournir une lecture d'ensemble de leur rivalité – non obsessionnelle comme on a trop voulu le laisser croire –, mais aussi de déjouer la comédie médiatique qui a transformé leur performance dramatique en un commérage lancinant et enfin d'établir dans quelle mesure l'impact de leur croisement professionnel a pu éventuellement modifier leur personnalité artis-

32. Donatella Orecchia, *La prima Duse*, cit., p. 94. Le témoignage critique cité et analysé par D. Orecchia est tiré de Ostico, *Theatralia torinese*, dans « Scaramuccia », 21 novembre 1882. Au-delà de la découverte de la jeune Duse, on constate d'une part, combien le rapport intime entre l'acteur et le public est déterminant, et d'autre part, à quel point les critiques mettent en scène des rivalités artistiques avant même qu'elles ne prennent consistance. Il s'agit de la première tournée de S. Bernhardt en Italie en 1882, qui débute à Turin au Teatro Carignano en février. Par ailleurs, D. Orecchia souligne aussi que la Duse découvre un nouveau rapport avec le public à travers l'exemple de S. Bernhardt : [L'actrice italienne] instaure une relation de type conflictuel avec les spectateurs, [...] poussée par la nécessité d'un contact avec la salle basé sur la séduction, séduction caractérisée par une forte composante nerveuse », p. 95.

33. Cornelia Otis Skinner, *Madame Sarah Bernhardt*, adaptation de Ph. Jullian, Fayard, Paris 1968 (tr. it. *Sarah Bernhardt*, Dall'Oglio, Milano 1969) ; John Murrell et Éric-Emmanuel Schmitt, *Sarah*, dans « L'Avant-scène : journal du théâtre », 1120, 15 septembre 2002.

34. John Stokes, Michael R. Booth, Susan Bassnett *Tre attrici e il loro tempo, Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, Costa e Nolan, Genova 1991, p. 15 : l'Italienne, la Française mais aussi l'Anglaise Ellen Terry (1847-1828) sont comparées à des tableaux préraphaélites. Les critiques disent de toutes les trois, non pas qu'elles marchent, mais qu'elles flottent et qu'elles glissent.

tique. En d'autres termes ne faudrait-il pas envisager une autre narration de cette pseudo rivalité où l'événement artistique s'éclaire à travers son inscription dans la complexité des données situationnelles ?

1882 Turin-Naples : le modèle Sarah Bernhardt ?

À cette époque l'actrice parisienne, star affirmée des théâtres parisiens, n'est pas encore entrée dans sa légende. En 1880-81 elle effectue sa première grande tournée internationale en Amérique – où elle triomphe – suivie d'une seconde en Europe en 1882. Sarah Bernhardt a 38 ans. Si elle part, c'est non seulement à cause des ponts d'or que son imprésario lui promet et qui lui permettrait de combler son besoin d'argent immédiat, mais aussi pour oublier ses problèmes à la Comédie-Française³⁵.

Naples en 1882 est en même temps une ville en proie à la misère³⁶ et une cité où se manifeste un regain de vie culturelle avec une nouvelle génération d'écrivains et de journalistes (de Raffaele Viviani à Roberto Bracco en passant par Salvatore Di Giacomo). Ses nombreux théâtres, le classique et prestigieux Fiorentini, le nouveau Bellini, le Mercadante, ancien Teatro del Fondo, et sa tradition française depuis le Premier Empire, la célébrité du San Carlo en font une des premières villes de spectacle d'Italie. Pas plus tard qu'en 1879 le Fiorentini, fort d'un tout nouveau système d'illumination au gaz qui se substituait aux vieilles lampes à pétrole, va donner 256 spectacles de théâtre en neuf mois dont 50 nouvelles pièces. Cela explique en partie pour quelles raisons la capitale parthénopéenne rentre dans l'itinéraire des tournées des grandes vedettes internationales.

Eleonora Duse, en 1882, année de la naissance de sa fille Enrichetta, a 24 ans mais a déjà laissé à Naples une empreinte et un souvenir après y avoir passé deux années pleines, de 1878 à 1880, dans la nouvelle compagnie du Teatro dei Fiorentini en tant que jeune première, et son nom figure sur les affiches à côté des noms les plus prestigieux en Italie, signe qu'il attirait déjà le public. Naples va d'ailleurs constituer le point de départ véritable du succès de la Duse puisqu'aux côtés de Giovanna Pezzana elle interprète pour la première fois en Italie l'adaptation de *Thérèse Raquin* de Zola, le 26 juillet 1879 au Fiorentini. C'est un triomphe et un premier pas vers sa gloire future. Bon nombre des biographes³⁷ de l'actrice ita-

35. Elle démissionne après une mauvaise prestation dans *L'Aventurière* d'Émile Augier et fonde sa propre compagnie.

36. Voir les descriptions de Matilde Serao, on pense à l'épidémie de choléra en 1884 ; les promesses de l'Unité ont fait place aux déceptions, on est passé du statut de capitale du Royaume des Deux-Siciles et point de référence du théâtre dialectal à celui de centre marginal de la péninsule vidé de toute influence politique et économique.

37. L'avis n'est toutefois pas unanime si l'on considère l'opinion de Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, cit., p. 64 : « Il n'y a pas de naturel dans sa manière de jouer, plutôt rupture et artifice ».

lienne affirment que le réalisme psychologique adopté par la Duse à partir de cette interprétation va orienter sa manière de jouer.

Il ne peut donc exister aucune rivalité quand la star française arrive à Naples le lundi 20 mars 1882 pour une série de 8 représentations au Teatro Bellini qui prévoient entre autres pièces *La Dame aux camélias*, mais aussi *Frou-Frou*, *Adrienne Lecouvreur*, *Le Sphinx* d'Octave Feuillet, *La Princesse Georges* de Dumas fils. Aucune rivalité si ce n'est le fait qu'en février, à Turin, Eleonora Duse a assisté à toutes les représentations de Sarah Bernhardt et a pu admirer le talent et le succès de l'idole parisienne dans le répertoire de Dumas fils. Le jeu de Sarah Bernhardt constitue pour elle une véritable révélation : « Voilà quelqu'un qui élève le métier, qui conduit la foule au respect de la beauté, l'oblige à s'incliner à l'art »³⁸. Or, quelques jours plus tard, stimulée par l'enthousiasme apporté par "Sarah", la jeune actrice décide contre toute attente de jouer *La Princesse de Bagdad* de Dumas fils, rôle interprété à Paris par Sarah Bernhardt, et y obtient un véritable triomphe, triomphe confirmé par la suite avec *La femme de Claude*, autre grand rôle de la Bernhardt, dans lequel elle n'aurait pas brillé lors des dernières représentations. Gerardo Guerrieri relève l'importance de cette interprétation au début des années 1880 :

Quand elle imposa à son impresario Cesare Rossi *La Princesse de Bagdad* de Dumas fils, et électrisa le public de Turin avec le fameux geste par lequel "elle découvrait son sein" devant son mari jaloux pour lui faire croire qu'elle avait un amant, ce geste, mêlé d'audace, de rébellion, de défi et de vengeance, était quelque chose de nouveau dans l'histoire du drame italien, et inaugurait un genre de vérité où érotisme et moralisme se mêlaient : de là découlait l'audace ambiguë de la Duse en ces années-là : la leçon de Sarah Bernhardt avait servi à lui donner du courage, et à sortir du monde post goldonien de Cesare Rossi³⁹.

Commence la notoriété de la comédienne italienne correspondant à l'époque des nouveautés introduites par les grands comédiens de la Compagnie Cesare Rossi de Turin à laquelle appartient Eleonora Duse et qui suscitent un certain nombre de polémiques : le rapport de l'acteur avec son rôle et la remise en question du personnage, la compatibilité entre le naturalisme et le style tragique donnant lieu dans certains cas à l'influence de l'interprétation sur l'écriture. Ainsi, par exemple, Alexandre Dumas fils introduira dans sa pièce *La Princesse de Bagdad*⁴⁰

38. Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, Gherardo Casini editore, Roma 1955, p. 40. Aussi Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino (Quaderni di « Teatro e Storia »), Bologna 1992, p. 119 : « L'arrivée de S.B., en 1882, constitue l'élément décisif de sa mutation. C'est pourquoi une actrice comme la Duse, bien que fort différente de S.B., et bien qu'elle ne craigne pas de l'imiter, va lui être si souvent comparée ».

39. Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, cit., p. 24. On peut préciser que la pièce de Dumas a déjà été jouée en Italie par des comédiennes comme Adelaide Tessero, Virginia Marini et Giacinta Pezzana.

40. Lise Sabourin, *Dumas fils et ses actrices*, dans « Correspondance et théâtre », dir. Jean-Marc

l'invention scénique de la Duse : la Duse, dans la dernière scène de la pièce, dans le rôle de Lionnette de Hun, jure son innocence par deux fois à son mari, mais le voyant encore dubitatif, pose la main sur la tête de son fils et répète une troisième fois « je te le jure ». 1882 représente effectivement l'année qui va lancer la mise en scène médiatique comme l'attestent les jugements du jeune critique Luigi Rasi dans le quotidien florentin « Fieramosca »⁴¹ : cela ressemble alors à un improbable défi entre une jeune première actrice à ses premiers succès et la célèbre comédienne française.

Au milieu des annonces des soirées et des renoncements obligés pour cause d'indisposition de la grande star française, la presse napolitaine met l'accent sur deux aspects : la focalisation de son statut de vedette, en rappelant notamment que le prix d'un billet pour voir Sarah Bernhardt est sans rapport avec les prix modestes de ceux de ses collègues italiennes, et l'éloge de la grande actrice comme le fait sur une colonne le « Roma » non sans établir d'emblée une comparaison croisée franco-italienne avec ses célèbres émules, Virginia Marini et Adelaide Ristori, illustrant parfaitement l'atmosphère concurrentielle qui régnait alors sur les planches : « Sarah Bernhardt est une grande actrice. Elle est à la Marini dans le répertoire du théâtre moderne ce que Rachel était à la Ristori dans la tragédie... »⁴².

Ainsi, la tournée de Sarah Bernhardt en Italie en 1882 marque un tournant dans l'histoire théâtrale italienne en raison certes de la particularité de son interprétation (souplesse des mouvements, raffinement et variété des tons, élégance et précision des gestes) mais aussi pour le modèle d'organisation de sa compagnie dramatique (campagne publicitaire, rapport avec le public, choix de la version du texte). Donatella Orecchia en souligne l'importance dans le début de carrière de la jeune Duse :

Ce n'est pas un hasard si la Compagnie Rossi inscrira dans son répertoire des pièces comme *Frou-Frou* et *La Dame aux camélias*, et personne dès lors ne pourra éviter de comparer les deux actrices. C'est là du reste une pratique très diffuse au XIX^e siècle et dans le théâtre du "Grand Acteur" : la comparaison entre les manières de jouer le même texte de différents artistes, et non seulement dans le cas des grands classiques comme Shakespeare, mais aussi, et le répertoire français en constitue un exemple évident, dans le cas du répertoire contemporain. La crainte de la comparaison donc [...] se change presque en un défi artistique et en une stratégie publicitaire⁴³.

Hovasse, Presses Universitaires de Rennes (« Interférences »), Rennes 2012, pp. 125-147 ; Doi : 10.4000/books.pur.55306, consulté le 13/02/2022.

41. « Fieramosca. Giornale del popolo », Firenze (1881-1913). Il s'agit d'appendices sur la Compagnie Cesare Rossi et sur la Duse en date 5, 12, 15, 19, 26 juillet 1882. Luigi Rasi, dramaturge et acteur (1852-1918).

42. « Roma », Sandro Mormone, jeudi 23 mars 1882.

43. D. Orecchia, *La prima Duse*, cit., pp. 94-95. L'auteur rapporte aussi une interview à Eleonora Duse en 1884 sur sa rivalité avec la grande actrice française : « Que pensez-vous des comparaisons qui vont bon train entre vous et S. Bernhardt ? », l'actrice répond : « Je n'en pense rien. Les critiques les font et moi je les lis. » ; puis, devant l'insistance du journaliste : « Avez-vous l'impression de lui ressembler, d'appartenir à la même école ? », la Duse conclut : « Je ne sais pas. Mais une chose est

1889 Naples : froideur et admiration

Au milieu et à la fin des années 1880 la rivalité médiatique⁴⁴ entre la prestigieuse aînée et la cadette étoile montante a largement débuté sans pour autant que les deux actrices soient personnellement partie prenante sauf peut-être la Duse, indisposée par quelques critiques qui l'associent à la diva française, mais qui demeure toujours aussi fascinée par la personnalité de Sarah Bernhardt comme l'atteste sa correspondance :

Monsieur le Marquis, Vous fûtes le premier à dire que je ne ressemblais à aucune actrice italienne, mais que je rappelais la défunte Desclée. Eh bien ce mot gentil alors m'émut, sans me bouleverser : il m'a donné du courage. [...] Aujourd'hui ... au contraire cette rumeur et ce bruissement incessant que Sarah a laissé derrière elle, a tout envahi et m'a enveloppé, et me serre fatalement au point de me suffoquer. Son reflet [celui de S.B.] (que j'apprécie beaucoup) sur moi, *me trouble*, et *je trouve qu'il n'est pas juste*⁴⁵.

La venue de Sarah – écrit-elle en 1889, à l'occasion d'une nouvelle tournée de la Bernhardt – à propos de laquelle vous m'interrogez, mon cher Monsieur Placci, n'a surpris que ceux qui vivent en dehors de l'art, tandis que ceux qui aiment l'art et observent la vie [...] savaient, savent et sauront que l'expression victorieuse de l'art est celle qui est *au-dessus* de la vie. C'est ainsi qu'est l'art de Sarah. Cette femme a une main de fer⁴⁶.

Cependant, depuis plusieurs années la presse a largement flairé et fait jouer l'antagonisme. Ainsi, en 1885, pour *Denise* de Dumas fils, car la pièce sera représentée en même temps à Paris et en Italie⁴⁷. Un journal de Milan, « Il Trovatore »⁴⁸, propose la caricature de l'auteur français en « Tailleur (de rôles) pour Dames », caricaturé alors qu'il prend les mesures aux deux comédiennes (Sarah et Eleonora) qui se tirent les cheveux.

certaine : depuis que le public italien a commencé à la voir, il a commencé à trouver ma manière de jouer moins curieuse » », p. 97, cfr. I., *Teatri. Gli spilloni della signora Duse ed il suo eclettismo, ecc. ecc.*, dans « L'Italia », 7-8 mai 1884.

44. Citons par exemple l'article de Giovanni Pozza à propos de la pièce *Fedora* de Sardou, *Teatri. La Duse nella Fedora*, dans « L'Italia », 5-6 mai 1884. Le critique part d'une comparaison avec Sarah Bernhardt dans le même rôle pour montrer combien la Duse ne peut rivaliser avec l'actrice française en raison de ses faiblesses physiques (voix, visage, yeux).

45. Lettre à Francesco D'Arcais, Rome, 13 septembre 1887, dans Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, cit., pp. 46-47. E. Duse demande conseil au critique de « L'Opinione » et de la « Nuova Antologia » qui a été un des premiers à noter son talent et son originalité.

46. Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse e il teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni (« Biblioteca teatrale »), Roma 1985, p. 58. Carteggio Placci, Firenze, Biblioteca Marucelliana.

47. Avant Noël 1884 Dumas fils termine sa pièce et l'envoie au Comte Primoli pour qu'il la soumette à E. Duse et la traduise en italien. La pièce est créée le 19 janvier 1885 au Théâtre-Français à Paris et au Teatro Valle à Rome le 3 mars 1885.

48. « Il Trovatore » : giornale letterario, artistico, teatrale, Milan (1854-1913), janvier 1885.

Jamais peut-être comme en janvier 1889 les deux actrices n'auront à vivre une concurrence aussi froide et absurde. Les voilà à nouveau dans la cité parthéno-péenne, cette fois aux mêmes dates, chacune à la tête de sa propre compagnie, Sarah Bernhardt lors d'une énième tournée européenne à l'occasion de son passage en Italie pour 8 représentations, une fois encore au Teatro Bellini ; la Duse au milieu d'une gloire grandissante⁴⁹ (actrice adorée par Dumas fils et parmi les interprètes favorites de Sardou ; elle a effectué sa première grande tournée en Amérique du sud en 1885 et s'apprête à partir en Égypte en cette année 1889), aux prises avec un répertoire encore fois identique.

Une rapide revue de presse limitée à la chronique du « Roma » et du « Corriere di Napoli » donne l'idée de cette confrontation assez exceptionnelle :

2 janvier 1889⁵⁰ : (E. Duse est à Naples depuis le mois de décembre ; dans les brèves le quotidien précise que S. Bernhardt est à Catane mais que ses nombreuses malles arrivent au Bellini ainsi que la liste des pièces qu'elle donnera) : Plus une seule place au Sannazaro (petit théâtre chic et huppé à Chiaia) pour un public mondain choisi. Dans *Francillon* (Dumas fils), la Duse fut très applaudie sans manquer aux glorieuses Monti et Aliprandi... La Duse est une artiste qui est incomparable en matière d'ingéniosité, de sentiment. Elle possède une claire dignité de la conscience artistique et sacrifie l'effet théâtral facile à l'observation exacte. On pourra discuter sur le concept général que la Duse se forme d'un personnage, mais cela accepté, tout est logique et impeccable dans la représentation du vrai. Son *Francillon* [...] s'abaisse d'un ton, sans jamais s'altérer.

5 janvier⁵¹ : Le public intelligent et connaisseur de Naples s'est donné rendez-vous hier soir au Sannazaro pour *La Signora delle camélie*. Et la Duse fut admirable au deuxième, troisième et cinquième actes, mais au quatrième elle fut vraiment grande. Grande lorsqu'elle nomme "Armando" tant de fois répété avec un accent tantôt de supplication, tantôt de menace et aussi de passion profonde pendant que duraient les fameuses invectives de Duval.

15 janvier⁵² : La Bernhardt a peut-être exagéré au fur et à mesure sa manière exquise de jouer [...] Par exemple dans la grande scène de la *Dame aux camélias* au quatrième acte, elle ne trouve pas un moment d'inspiration pour signifier au public la grande torture qu'endure le cœur d'une amante. Sarah Bernhardt, fleur à la boutonnière de la maison de Molière, n'aurait pas dû la désertier ni pour l'art ni pour elle-même.

18 janvier⁵³ : Hier soir *Frou-Frou* interprétée au Bellini par Madame Sarah Bernhardt a été très applaudie, pièce jouée en Italie par de grandes actrices. Une grande foule hier soir s'est réunie dans l'élégant et sympathique Sannazaro pour une réplique de *La Signora delle camélie* avec un énorme succès.

49. Malgré l'insuccès de son interprétation de Cléopâtre dans le drame de Shakespeare, traduit et adapté pour elle par l'écrivain Arrigo Boito, sa nouvelle liaison artistique et affective.

50. « Roma » (1862-1980).

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

18-19 janvier⁵⁴ : Au Bellini-Au Sannazaro « J'ai dit que dans le quatrième acte – c'est-à-dire dans l'acte le plus important – E. Duse est supérieure à S. Bernhardt ».

La polémique bat son plein d'abord dans le titre provocateur de l'article qui choisit de mettre l'accent sur les deux lieux antagonistes, ensuite à travers la déclaration d'opinion du journaliste qui explique la décision de sa comparaison (les comparaisons sont inévitables lorsque deux personnalités marquent un rôle et qu'elles servent à éclairer ce rôle) et sa préférence pour l'interprétation de la comédienne italienne (plus émouvante selon lui dans l'intériorisation du mal).

20 janvier⁵⁵ : Un nouveau très beau succès hier soir pour Sarah Bernhardt au Bellini dans *Le Maître des forges* de Ohnet. Les applaudissements ont été unanimes et nombreux les rappels du public.

21 janvier⁵⁶ : *Odetta* de Sardou au Sannazaro a offert hier soir de nouveaux lauriers mérités à Eleonora Duse pour la vérité du dessein et de la couleur dans le rôle de la protagoniste. Dans *Adriana Lecouvreur* hier soir au Bellini Sarah Bernhardt eut des accents d'amour, de haine, de colère et de douleur d'une très grande efficacité.

Les journaux napolitains soulignent que le public est moins nombreux au Bellini (prix très élevé des billets et textes en français), mais que l'actrice française a droit à beaucoup de rappels sur scène ; on observe au Sannazaro une salle comble, mais on insiste moins sur les rappels des spectateurs. Ce qui frappe, toutefois, c'est ce chassé-croisé entre les deux personnalités, le réalisme de l'interprétation de la Duse face à la recherche d'une stylisation de la part de la *diva* française correspondant désormais aux clichés que la critique médiatique a établis ; synchronisation entre deux lieux, le Sannazaro et le Bellini et par conséquent entre deux publics, entre deux clans, ceux des intérêts de deux compagnies que le journal se doit de ménager en assurant aux deux parties un égal traitement.

Plus qu'aux journaux c'est en partie aux mémoires de l'auteur napolitain Roberto Bracco⁵⁷ que nous devons de pénétrer dans les zones d'ombre des biographies échappant aussi à la presse et qui offrent un autre point de vue sur la lecture de cette rivalité :

La Duse jouait au théâtre Sannazaro, la Bernhardt au Bellini. Le public s'enthousiasmait pour toutes les deux. L'aristocratie, c'est-à-dire le public que l'on distinguait aux secondes rangées des loges et dans les premières de la salle, fidèle à son snobisme et à son goût pour l'exotisme, se faisait un devoir de s'exalter pour l'actrice française. Et les critiques napolitains[...] étaient sur des charbons ardents, incertains, perplexes, inca-

54. « Il Corriere di Napoli » (1888-1903). En italique dans le quotidien.

55. « Roma ».

56. *Ibid.*

57. Roberto Bracco, journaliste, écrivain et dramaturge italien (1861-1943). R. Bracco, *La rivalità tra la Duse e Sarah Bernhardt*, in *Nell'arte e nella vita*, vol. XXIV, Gino Carabba editore, Lanciano 1941, pp. 63-71.

pables de se soustraire au culte de l'étrangère et attirés par les aspects irrésistibles de l'italienne..

Il y eut entre les deux – poursuit Roberto Bracco – un échange d'hommages floraux. Aucune visite entre un acte et l'autre. S. Bernhardt ne se rendit pas au Sannazaro, E. Duse, elle, alla au Bellini, mais incognito. Elle pria un ami de lui procurer une loge près de la galerie. Elle s'y rendit avec lui, toute emmitouflée. Son désir de se dissimuler était naturel et habituel. Elle voulut arriver le spectacle une fois commencé pour sortir avant la fin. Pendant la représentation – Sarah interprétait *La Dame aux Camélias* – écoutant et regardant religieusement, elle s'enferma dans un silence hermétique. Quand Marguerite Gautier agonisait, et que son agonie semblait être accompagnée par une mélodieuse caresse musicale en sourdine, la silencieuse spectatrice, à laquelle l'ami dévoué rappela d'éviter la foule à la sortie du théâtre, se leva à contrecœur.

– “Intéressant, n'est-ce pas ?”, lui dit l'ami.

– “Grandiose !” murmura-t-elle.

– “Mais, ma foi, je préfère votre art”, déclara ce dernier, timidement, comme s'il craignait de la fâcher.

Et justement, elle répondit en lui tournant le dos : “Quelle stupidité !”.

Sarah Bernhardt revient en Italie et à Naples en février 1893. La Duse se trouve alors à l'étranger. C'est le même succès d'estime d'abord. Moins puissante semble-t-il, mais toujours aussi envoûtante (on la compare à la richesse d'un tableau de Veronese, habillée en style Directoire quand elle tue Scarpia dans la *Tosca* de Sardou), elle a droit à une véritable ovation dans *La Dame aux Camélias*, et cette fois, elle joue dans le théâtre de la Duse au Sannazaro et triomphe dans *Cléopâtre* au San Carlo, alors que l'actrice lombarde a fait un fiasco dans la même pièce adaptée par son ami et homme de lettres Arrigo Boito quelques années auparavant.

1895-1897 Londres et Paris : défi, revanche ou concours de circonstances ?

On peut se demander si avant l'arrivée d'Eleonora Duse à Londres, en l'occurrence lorsque celle-ci devient une vedette internationale et avant les jugements critiques influents de George Bernard Shaw, Sarah Bernhardt a véritablement eu le sentiment d'une rivalité périlleuse avec son homologue italienne. Si les carrières des grands acteurs suivent tout autant les logiques du pur marketing⁵⁸ que leurs goûts propres⁵⁹ et leurs capacités artistiques, il est vraisemblable que la tactique des managers et autres imprésarios, habiles manipulateurs d'itinéraires et d'horaires, leur évitait les contacts diplomatiques et l'usage de se feindre spectatrice l'une de l'autre. Ainsi, avant la moitié de la dernière décennie du siècle, il est peu probable

58. Voir Livia Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore. La tentazione del monopolio (1894-1910)*, Titivillus, Corazzano-San Miniato 2012 ; *Les commerces du théâtre*, « Revue d'Histoire du Théâtre », 276, 2017.

59. Voir Florence Filippi, Sara Harvey, Sophie Marchand, *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, A. Colin, Paris 2017.

que la star Sarah Bernhardt ait eu à se préoccuper de la grande comédienne italienne tout au moins jusqu'au moment où celle-ci commence à s'imposer sur les scènes internationales (Allemagne et Russie surtout). Du reste, son célèbre jugement, rapporté par son ami et compositeur Reynaldo Hahn, qui n'est pas exactement daté, concerne les années 1898-1904 : « Ce matin il fut question de la Duse. "Quelle jolie tête ! dit Sarah ; cette bouche dédaigneuse, ces belles dents, ses yeux souriants et désolés ! Et quel charme ! C'est une grande actrice. Quel dommage qu'elle soit si poseuse !... »⁶⁰.

Or, malgré sa conviction d'être « la plus grande actrice du monde », à en croire ses exégètes, la seule ombre véritable de rivalité qui traverse sa carrière semble être celle d'Eleonora Duse. En juin 1893 cependant la critique virulente du critique William Archer lors de la première londonienne de la pièce de Shakespeare *Antoine et Cléopâtre* au Lyric Theatre laisse des traces chez l'Italienne qui délaissera les grands tragiques pour se dédier aux contemporains :

Il n'y a rien de voluptueux, de sensuel dans son interprétation. Ses embrassements sont froids, ses baisers comme ceux d'un canari [...]. La Cléopâtre de la Duse n'est pas même un instant l'incarnation de l'amour et de la luxure. [...] Elle n'est qu'une petite femme brillante comme Nora ou Mirandolina. Non pas Cléopâtre, mais Cléopâtrine, Cléopâtrinette⁶¹.

L'insuccès est sans doute dû, si l'on en croit tous les avis, à la banalité de l'adaptation et à la mauvaise traduction mais aussi à l'absence de sensualité qui empêcherait l'actrice italienne d'atteindre les sommets tragiques exprimés par ce genre de personnage. Mal à l'aise dans l'expression des attitudes alanguies et les postures sensuelles, ses personnages, de Frou-frou à Marguerite Gautier en passant par Césarine ou Hedda Gabler privilégient une attitude méditative. Toutefois, ce qui frappe dans le jugement du critique anglais concerne moins le ton assez féroce que la ligne d'horizon qui sous-tend la réflexion car ce qui est reproché à la comédienne lombarde représente au contraire le point de force de sa rivale.

La Duse possède cependant le goût de chercher à « réussir dans les choses qui sont universellement retenues comme des échecs »⁶². Et Londres représente une occasion unique puisque au printemps de l'année 1895 le public et les critiques anglais ont l'occasion de voir évoluer la grande actrice anglaise Ellen Terry au Lyceum, la Duse au Drury Lane et Sarah Bernhardt au Daly's. La comédienne ita-

60. R. Hahn, *Sarah Bernhardt : impressions by R. Hahn*, Matthews and Marrot, London 1932, p. 88 (réédition) ; première édition, *La Grande Sarah : souvenirs*, Hachette, Paris 1930.

61. W. Archer, *Antoine et Cléopâtre*, 28 juin 1893, dans *Theatrical World*, puis dans W. Archer, *Eleonora Duse*, *The Theatrical World*, London 1893, 1894, pp. 144-156. Susan Bassnett, dans *Tre attrici e il loro tempo*, *Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, cit., p. 203, explique que : « Dans la Cléopâtre de Shakespeare passions et politique se combinent ouvertement. La Bernhardt est donc plus adaptée à ce genre de rôle, alors que l'emphase de la Duse dans les petits gestes et les nuances des sentiments se perd dans Cléopâtre ».

62. S. Bassnett, *Tre attrici e il loro tempo*, *Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, cit., p. 190.

lienne se présente dans le même rôle que l'actrice française, celui de Magda dans la pièce *Chez soi* de l'auteur allemand Hermann Sudermann. Magda représente l'héroïne qui se rebelle contre l'idéal de la vie domestique choisie pour elle par un père tyrannique et qui réussit à trouver un équilibre, un peu à l'instar des personnages féminins d'Ibsen. George Bernard Shaw – au fort de ses partis pris contre les modes de son temps et plus concrètement contre le Lyceum Theatre et son prestigieux *actor-manager* Henry Irving⁶³ et donc de sa préférence déclarée pour l'actrice italienne – analyse cette rivalité dans un article du *The Saturday Review*⁶⁴ où, à partir de leurs interprétations de *La Dame aux camélias* et de *Chez soi*, il compare la technique et « la peau au teint de pêche acheté à la pharmacie » de Sarah Bernhardt à « la fascination morale » et à l'habileté de la Duse de « donner l'illusion de posséder une gamme infinie de belles poses et de mouvements », en mesure de rendre « une création indépendante des autres » détachée des clichés de la déclamation. La teneur de la critique exprime une grande finesse de vues dans la qualité avec laquelle Shaw détaille par exemple la tension que la Duse met dans le rôle de Magda ; mais la netteté oppositionnelle de la comparaison entre les deux personnalités artistiques est quant à elle aussi montée d'un cran et renforce de fait une rivalité qui tourne dès lors à un antagonisme d'école pur et simple.

saggi

24

Le dernier épisode véritable de cette rivalité, le plus connu et commenté, se déroule à Paris, où la Duse n'avait jamais joué, et en l'occurrence au Théâtre de La Renaissance, fief de Sarah Bernhardt, qui lui prête volontiers son théâtre. En 1897, l'actrice française est à l'apogée de sa gloire comme en témoigne la cérémonie d'honneur qui lui est consacrée le 10 décembre 1896 par la Municipalité de Paris dans la salle du Zodiaque du Grand Hôtel. Sarah Bernhardt se fait un devoir d'accueillir Eleonora Duse comme sa protégée. Après Berlin, Saint-Pétersbourg, Londres, New York, il ne manque à l'actrice italienne que la consécration parisienne.

Longtemps celle-ci s'est refusée à aller à Paris⁶⁵, malgré les propositions de son imprésario Schurmann, angoissée semble-t-il par le public parisien et la critique de la capitale, rendue timorée à l'idée que les Parisiens, tout acquis à Sarah Bernhardt, pussent l'apprécier. Ayant choisi dans un premier temps la pièce de Sudermann, *Chez soi*, cheval de bataille (dans lequel la Duse a toujours brillé alors que S. Bernhardt n'y a jamais obtenu de succès), on la convainc de jouer *La Dame aux Camélias*⁶⁶.

63. Imprésario de ce théâtre de 1878 à 1902.

64. Consulter G.B. Shaw, *Di nulla in particolare e del teatro in generale*. G.B. Shaw, a cura di Erminia Arnese, Editori Riuniti (« Universale arte e spettacolo »), Roma 1984. Recueil de recensions théâtrales 1895-1898 où sont exprimées, entre autres, la polémique contre le vedettariat, la défense de Shakespeare. G.B. Shaw, *Duse and Bernhardt*, 15 juin 1895, cit.

65. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 66, note 27. L'auteure précise qu'avec la tournée de 1897 « [...] la Duse devait aussi bien se mesurer aux précédents triomphes parisiens d'Adelaide Ristori que défier Sarah Bernhardt chez elle ».

66. Si ce rôle représente l'emploi symbolique de Sarah Bernhardt autant que le double dramatique, il fut aussi interprété pour la première fois par Eleonora Duse en 1882 qui le reprit pratiquement toutes

Le scénario de cette étape parisienne est célèbre, raconté en détail par Victor Mapes⁶⁷, qui met tour à tour les deux stars en avant et en retrait dans les échos journalistiques, tout comme leurs interprétations sont analysées par Lemaître⁶⁸, Sarcey⁶⁹, le comte Primoli⁷⁰, Jules Huret⁷¹, Gustave Larroumet⁷²... Le 2 juin 1897, devant une salle comble, Sarah Bernhardt est présente dans une loge en compagnie de son fils Maurice et de sa femme, elle endosse un splendide habit de soie brodé, les cheveux roux sertis de roses rouges ; dans une autre loge se trouvent les actrices Réjane et Bartet ; dans une autre le prince et la princesse Murat, le comte Primoli, la princesse Mathilde Bonaparte ; dans la salle assistent les invités italiens, des auteurs comme Marco Praga, et des critiques illustres provenant de Vienne et de Berlin. Le succès est mitigé, essentiellement d'estime (allant à la grande actrice), en raison de la distance entre l'image de la courtisane mondaine (surtout dans les deux premiers actes) voulue par Dumas fils et la scénographie modeste de la Marguerite représentée par la Duse, trop en simplicité, tendresse et douleur.

La soirée est un événement, déjà mondialisé, puisque dans un quotidien américain, « L'Abeille de la Nouvelle-Orléans », paraît une interview de la Duse sur deux colonnes au lendemain de la première de l'actrice italienne, le 3 juin, consacrée à sa carrière, à son séjour artistique dans la capitale française, à sa rivalité avec l'actrice française que la Duse remercie longuement pour la générosité de son accueil. Or, le journal ne renonce pas à visualiser typographiquement la rivalité du rapport artistique, niée par la comédienne italienne dans l'article même, en intitulant « LA DUSE À PARIS » en caractères majuscules gras et en mettant en évidence à la moitié de la colonne, en petite majuscule le nom de la star française « SARAH BERNHARDT »⁷³.

Le storytelling parisien se poursuit avec la soirée de gala⁷⁴ en l'honneur de la

les années jusqu'en 1909. Il est vrai que, comme le rappelle Cesare Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 92 : « *La Dame aux camélias* fut le cheval de bataille et le banc d'essai de toutes les actrices de la seconde moitié du 19^e siècle ». Il précise aussi que la critique en général, y compris la critique italienne, admettait communément que l'interprétation de S. Bernhardt était plus riche et plus émouvante.

67. *Duse and the French*, cit. Et d'autres commentateurs comme Robert de Montesquiou.

68. *Revue des Deux-Mondes*, tome 142, juillet-août 1897.

69. *Quarante ans de Théâtre*, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris 1901.

70. Joseph-Napoléon Primoli, *La Duse*, dans « *Revue de Paris* », 1^{er} juin 1897. L'article du comte Primoli vise à présenter l'actrice aux Parisiens.

71. « *Le Figaro* », cit.

72. *Ibid.* Gustave Larroumet fait de la Duse la quatrième muse (S. Bernhardt, la poésie ; Bartet, la fascination ; Réjane, l'intelligence ; E. Duse, la vérité).

73. « *L'Abeille de la Nouvelle-Orléans* », 3 juin 1897, *Journal Français Quotidien*, fondé le 1^{er} septembre 1827.

74. La petite histoire raconte que si, d'une part, elles s'inclinent toutes deux en se tenant la main devant le célèbre buste de Dumas réalisé par Carpeaux face au tout-Paris, d'autre part, une série d'incompréhensions fait que la Duse renoncera à représenter la suite du programme de ses pièces (*La Locandiera*, la première de *Songe d'une matinée de printemps* de D'Annunzio, écrite pour elle, *La Femme de Claude*, *Cavalleria Rusticana*, *La Dame aux camélias*) au Théâtre de La Renaissance de S. Bernhardt et opéra pour le Théâtre de la Porte Saint-Martin. C'est à l'actrice française que D'Annunzio décide de confier *La Ville morte*, œuvre qu'il écrit en réalité pour E. Duse ! Elle est jouée

commémoration de Dumas fils qui voit enfin réunies sur scène les deux grandes actrices, Sarah Bernhardt dans les deux derniers actes de sa légendaire Marguerite et Eleonora Duse dans le deuxième acte de *La Femme de Claude* de Sardou.

Avec l'étape parisienne l'histoire artistique émulative des deux immenses comédiennes tourne au feuilleton romanesque et au spectacle d'exhibition. Elle aura pour le moins servi, semble-t-il, d'une part, à libérer la star parisienne de sa curiosité pour son homologue italienne et, d'autre part, à affranchir la "divina" de l'ascendance de son aînée. En attendant D'Annunzio qui viendra les opposer définitivement.

Olga Signorelli⁷⁵ a rapporté ce fameux échange de courrier qui voit la Duse refuser l'hospitalité de Sarah Bernhardt dans son théâtre lors de l'invitation de Lugné-Poe à Paris en 1905 afin que l'actrice italienne représente des pièces des nouveaux grands auteurs étrangers (Maeterlinck, Strindberg, alors qu'en réalité son répertoire demeure traditionnel). Correspondance significative, qui traduit à la fois la blessure d'amour-propre de la Duse et la distance artistique entre les deux univers dramatiques.

« Pas d'oubli dans mon cœur »⁷⁶.

Voici pour vous, Madame, ma première pensée – toute de reconnaissance – que je vous envoie dans ces quelques mots que je vous écris à la première heure de mon arrivée à Paris.

Votre hospitalité, jamais je ne l'ai oubliée, jamais je ne l'oublierai. – Jadis, dans ces jours, vous avez tout fait pour être envers moi grande et bonne – Vous m'aviez habituée à une douce intimité, qui était devenue pour moi une tendresse respectueuse et profonde.

Hélas – pourquoi aujourd'hui, pourquoi, Madame, mon cœur ne peut aller directement au vôtre ?

Quelle est l'attitude qu'une âme droite, reconnaissante et digne doit garder ?

Je ne peux ignorer, à l'heure qu'il est, l'opinion⁷⁷ formulée par vous sur mon art – je ne

par S. Bernhardt à Paris en janvier 1898 et par E. Duse à Milan en 1901. Sur *La Ville morte*, voir Elena Randi, *La Città morta tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse*, dans *Voci e anime, corpi e scritture*, cit., pp. 243-252.

75. O. Signorelli, *E. Duse*, cit., p. 253-255. Du 3 mars au 12 avril 1905 E. Duse est à Paris pour une série de représentations au Théâtre de l'Œuvre. Quelques semaines auparavant, une revue de Londres avait publié un chapitre des mémoires de S. Bernhardt dans lequel l'actrice française portait un jugement très défavorable sur l'art de la Duse. L'actrice française insiste et lui rend visite la mettant en garde contre les mauvaises conditions matérielles de l'Œuvre. La Duse obtient un grand succès de critique et de public.

76. Lettre de Eleonora Duse à Sarah Bernhardt, 29/02/1905, Gabinetto Vieusseux, Firenze, Fondo Orvieto ; voir *Eleonora Duse e Firenze, Catalogo della mostra tenuta alla palazzina Mangani, Fiesole, 8-ottobre-27 novembre 1994*, a cura di Cristina Nuzzi, Firenze Viva, Firenze 1994. Lettre reproduite dans *Sarah Bernhardt e Gabriele d'Annunzio. La poesia del teatro. Carteggio inedito 1896-1919*, a cura di Franca Minnucci, Ianieri Editore, Pescara 2005, p. 92.

77. S. Bernhardt, *Ma double vie*, cit., p. 431 : « E. Duse est plus une comédienne qu'une artiste ; elle marche dans les routes tracées par d'autres ; elle ne les imite pas, certes, car elle plante des fleurs où il y avait des arbres, et des arbres où il y avait des fleurs ; mais elle n'a pas fait sortir de son art un

peux l'ignorer, ni l'admettre, ni l'oublier, car on n'aime pas oublier ce qui fait vibrer la plus féconde de [non] forces.

Mais... le souvenir de votre jugement d'art ne doit pas me faire oublier vos premières bontés car chaque heure a sa valeur dans la vie, et j'aime, dans ce moment, me rappeler celle où vous avez été, envers moi, parfaite et bonne.

Alors – que faire ?

Je vous répète encore, madame, ces paroles affectueuses : “Pas d'oubli dans mon cœur !”.

La souvenance d'une chose et la mémoire de l'autre, je les garde.

Veillez donc, je vous prie, Madame, vous rappeler à votre tour, mon admiration sans bornes et ma reconnaissance sans fin. Eleonora Duse

La réponse de Sarah Bernhardt arriva à la Duse quelques heures seulement après, apportée directement à son domicile :

Oui, chaque heure a sa valeur dans la vie, et celle où vous m'écrivez une lettre si belle et si pleine de noblesse, est une heure de charme infinie.

J'ai voulu vous aimer – je suis allée vers vous – je n'ai sans doute su vous le montrer car vous ne l'avez pas vu.

Est-ce l'ambiance fâcheuse de ceux qui vous aimant trop nous ont séparées. Je ne sais ! Voulez-vous me dire à quelle heure je vous trouverai demain chez vous. Je me ferai une joie de vous remercier moi-même de votre douce pensée. Sarah Bernhardt⁷⁸.

Si leur rapport fut « Un duel à fleuret moucheté [...] sous couvert d'une grande admiration mutuelle⁷⁹ », il a peut-être contribué à aiguïser dans les deux grandes interprètes un sens profond de la recherche de soi qui a pu inscrire au sein de leurs arts respectifs cet « héroïsme de l'image »⁸⁰ défini par Renzo Gardenti.

Roberto Bracco n'est peut-être pas loin de la vérité lorsqu'il schématise leur comparaison : « Pour elle [E. Duse] l'art fut un éternel martyr : le martyr de l'ascète qui ne parvient pas à se croire si parfait au point de mériter la grâce divine. Pour Sarah Bernhardt, toujours satisfaite d'elle-même, si l'on en croit tout ce qui a été dit et écrit, l'art fut une éternelle jouissance »⁸¹. Citons enfin le témoignage de l'artiste Georgette Leblanc qui discerne chez l'actrice italienne l'étroite relation entre son comportement dépressif et son jeu scénique :

personnage qui s'identifie à son nom ; elle n'a pas créé un être, une vision qui évoque un souvenir. Elle met les gants des autres, mais elle les met à l'envers, et tout cela avec une grâce infinie, un sans vouloir plein d'abandon. C'est une grande, une très grande comédienne, mais ce n'est pas une artiste ».

78. Ivi, p. 96.

79. Séverine Mabilie, *La Dame aux camélias, Une tragédie en habit noir*, <http://www.regietheatre.com>, consulté le 17/02/2022.

80. Renzo Guardenti, *L'héroïsme par l'image : Sarah Bernhardt et Eleonora Duse entre vie et théâtre*, pp. 218-230, 2014, <https://www.academia.edu>, consulté le 17/01/2022 ; voir aussi Gabriella Asaro, *La divina Eleonora Duse et la naissance du théâtre du XX^e siècle, Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 19 janvier 2022, URL : <http://histoire-image-org/fr/etudes/luisa-eleonora--duse-naissance-theatre-xxe-siecle>, 2011.

81. R. Bracco, *La rivalità tra la Duse e Sarah Bernhardt*, in « Nell'arte e nella vita », cit., p. 65.

Nous ne chercherons la vérité que dans la qualité de vie psychique de l'artiste, et là j'affirme que la force psychique d'une Sarah [Bernhardt] était surtout due à l'artiste et que celle de la Duse était surtout pathologique.

De là, son épuisement physique, son insouciance relative de la beauté extérieure en même temps que l'ascendant spécial qu'elle exerçait sur le public.

De là, cet organisme supra-sensible, ses tourments et son désespoir sentimental devant l'"inévitable" de la réalité.

De là, sa grande humanité sur la scène, une humanité souffrante et malade qui la domine toujours (qu'elle soit seule ou en public) et la tient loin du miracle d'art qui anima Sarah jusqu'à son dernier soupir⁸².

À forces égales une relation d'adversité aboutit à un statu quo, sans victoire réciproque, sans création de valeur. Or, dans le cas de ces deux grandes actrices, leur rivalité, réelle ou toute imposée qu'elle fût, les pousse au changement, à la recherche d'un dépassement de soi.

Dès 1885 la critique observe qu'à partir de l'interprétation de *Denise* de Dumas fils le jeu scénique de la Duse évolue, et surtout après 1890 elle cherche un nouveau répertoire qui lui permet de trouver des personnages moins romantiques, plus réalistes, plus complexes, comme l'atteste sa relation artistique avec le nouveau théâtre de Lugné-Poe. Sarah Bernhardt, quant à elle, boude les novateurs, (Maeterlinck-Ibsen-Strindberg) et continue sa recherche des effets dans son style "liberty", enseigne au Conservatoire des vers poétiques parnassiens, préfère les grands rôles masculins Hamlet et Lorenzaccio, passionnels et politiques.

Si Antoine, Proust ou D. Herbert Lawrence ont manifestement préféré l'actrice française, si Dumas fils, George Bernard Shaw ou Hugo Von Hofmannsthal ont expliqué leur goût pour la comédienne italienne, pour nous spectateurs, elles demeurent comme deux images éternelles de la féminité, plus maternelle et intériorisée pour l'Italienne, avant tout séduisante et décadente pour la Française.

82. Citation empruntée à Silvia Mei, *Essere artista*, cit., p. 266-267. (I-Ms, CA 7683, [1926], p.322-323.)