

Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIX^{ème} siècle

Daniel Polleti

Volume 38, Number 1-2, 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1071674ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1071674ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Polleti, D. (2018). Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIX^{ème} siècle. *Intersections*, 38(1-2), 57–79.
<https://doi.org/10.7202/1071674ar>

Article abstract

In this article, we address the biography of the French actress, Mlle Aimée (Célestine Marie Aimée Tronchon, 1845?–87). She has been a main protagonist in disseminating the French opera-bouffe, especially in Brazil and North America, throughout the second half of the nineteenth century. The study of her life and image therefore contributes to an explanation of some aspects of cultural globalization and supremacy of the French theater at the time.

MLLE AIMÉE : ÉTUDE SUR LA VIE ET L'IMAGE D'UNE ACTRICE FRANÇAISE À L'ÉTRANGER AU XIX^{ème} SIÈCLE

Daniel Polleti

L'Alcazar Lyrique, théâtre inauguré par l'entrepreneur français Joseph Arnaud à Rio de Janeiro en 1859, est un tournant du développement du théâtre brésilien. En quelques lignes grossières, le scénario qui a dominé longtemps ses historiographies est le suivant : le théâtre brésilien est né avec le romantisme dans les années 1830, se développant autour de la figure du directeur et acteur João Caetano au théâtre São Pedro de Alcântara, à Rio de Janeiro. Par la suite, avec l'inauguration du théâtre Ginásio Dramático en 1855 par Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, l'introduction du réalisme ouvre une période de concurrence de dix ans entre les deux maisons — ce qui sera vu par la critique postérieure comme une des époques les plus fertiles de l'histoire théâtrale nationale.

La suite, « logique et naturelle » (Prado 1955, 263), eut été un tournant naturaliste. Cependant, du fait de l'Alcazar, la scène brésilienne a été prise d'assaut par l'opérette d'Offenbach qui a détourné le public du théâtre « sérieux ». Au soir du 3 février 1865, la première brésilienne de *Orphée aux Enfers* a particulièrement marqué les esprits. Même si le théâtre musical français était déjà connu au Brésil, *Orphée* a atteint un succès jusque-là inédit pour n'importe quelle pièce de théâtre au Brésil avec plus de 500 représentations (Levin 2004, 307-18). Les directeurs de théâtre brésiliens n'ont alors pas hésité à s'emparer de ce nouveau genre pour faire face à la concurrence (Fléchet 2014, 319-32). Ils inaugurèrent ainsi le début d'une ère de domination du théâtre musical léger jusqu'au début du XX^{ème} siècle, au désavantage des intellectuels et hommes de théâtre, dont les projets de création d'un théâtre littéraire faisant long feu, ne parlèrent plus que de « crise » et de « décadence » du théâtre national pendant les décennies qui suivirent. En plus de diffuser le répertoire offenbachien, l'Alcazar a introduit une nouvelle forme de loisir à Rio au XIX^{ème} siècle, destiné à public majoritairement masculin et ayant pour attraction principale ses actrices et danseuses érotisées, d'où le fait que la plupart des critiques qui lui furent adressées font état d'une accusation d'immoralité.

À notre avis, le succès de l'Alcazar et du répertoire offenbachien doit être compris dans un contexte plus large — celui de la mondialisation de la culture

dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, dont l'épicentre était Paris, la « capitale du XIX^{ème} siècle », pour emprunter l'expression de Walter Benjamin. En effet, le répertoire d'Offenbach s'est imposé à cette époque comme incarnant au mieux la mode du Boulevard parisien¹. Le compositeur, lui-même, a su utiliser le système médiatique qui s'érigait alors pour diffuser ses œuvres (Yon 2014, 291–98). Le répertoire offenbachien est associé à une représentation de la modernité parisienne, celle du « gai Paris », ville à la culture frivole et tournée vers les plaisirs, qui trouverait son expression la plus achevée sous le Second Empire (voir Kracauer 1994).

Beaucoup de personnages peuplaient cette modernité parisienne : le dandy, la bohème, le flâneur, le voyou, le rastaquouère, etc. Mais à parler de la ville des plaisirs, et surtout des plaisirs masculins, une figure doit être évoquée : la femme de Paris. En fait, la Parisienne, déclinée en multiples sous-types, « tend à devenir, à partir des années 1850, l'opérateur central de cette 'vie parisienne' qui définit la culture et le mode de vie de la 'capitale du XIX^{ème} siècle' » (Retailaud 2016, 235). Le monde du spectacle ne resta pas indifférent à la promotion médiatique de cette figure, et « les nouvelles reines de la scène sont des femmes-objets, de plus en plus érotisées, qui chassent définitivement dans la coulisse les lointaines héroïnes des tragédies classiques² » (Charle 2008, 12). En effet, selon Berlanstein (2001, 117), l'image de la femme de théâtre s'identifie, à cette époque, aux adjectifs « parisienne » et « moderne ». Ainsi, presque toutes les actrices jeunes et belles de la capitale française ont été, à un moment donné de leurs carrières, décrites comme « très parisiennes ». Encore une fois, le répertoire d'Offenbach est un des exemples les plus évidents de ce changement, car il a promu plusieurs célébrités féminines de la scène parisienne du XIX^{ème} siècle telles que Hortense Schneider, Zulma Bouffar et Anna Judic.

Au Brésil, l'introduction du répertoire offenbachien fut associé à une figure féminine en particulier, Mlle Aimée, actrice et chanteuse de l'Alcazar entre 1864 et 1868, qui interpréta Eurydice lors de la première brésilienne d'*Orphée aux enfers*. Remarquée tant par ses qualités artistiques que par sa beauté et ses manières provocantes, elle est devenue le symbole d'un nouveau rapport à la célébrité féminine au Brésil. Elle est la première « vedette du Brésil » dans le livre de Neyde Veneziano dédiée aux femmes célèbres du théâtre brésilien. Selon lui, Aimée « s'est installée dans l'imaginaire carioca comme la belle Française

¹ Senelick (2017) voit dans l'œuvre d'Offenbach une des plus expressives forces de changement culturelle du XIX^{ème} siècle, dont les effets ont été sentis bien au-delà des frontières françaises. Pour l'auteur, il s'agit d'une des plus importantes contributions pour l'affirmation de la société moderne à l'échelle mondiale pour son influence non seulement sur les artistes et les intellectuels, mais aussi sur les mœurs et la vision de monde des publics. Toutefois, notons que nous avons jusqu'à présent peu d'études sur la réception et les répercussions de l'œuvre d'Offenbach à l'étranger (voir Kaufmann 2007).

² Selon Charle (2008), la domination du théâtre parisien sur le marché mondial ne peut être expliqué uniquement par la mise en place d'une industrie culturelle précoce : « La mode du théâtre parisien relève donc d'abord d'un phénomène global de mode. Elle traduit une fascination pour le modèle culturel libéral et un certain mode de vie d'une capitale [...]. Aux yeux d'un certain public, il est capital d'avoir un contact direct avec ce monde représenté, pour se situer à la pointe de la civilisation européenne et pour être pleinement intégré à la vie des capitales » (Charle 2008, 340).

qui a associé la grâce et la joie de vivre au travail compétent et professionnel³» (Veneziano 2010, 24).

Mais qui est Mlle Aimée? L'historiographie brésilienne ignore presque entièrement sa biographie au-delà de son séjour à Rio. C'est pour cette raison que nous avons décidé de nous pencher sur la vie de l'actrice. Au début de notre recherche, quelques années après son départ du Brésil, nous l'avons retrouvée aux États-Unis. Son séjour en Amérique du Nord montre quelques similitudes avec sa carrière à Rio. En effet, « Marie Aimée était la *star* française de Broadway — non, de l'Amérique [...] Si l'on pensait 'Français', on pensait Aimée [...] Aimée personnifiait la *Frenchness* pour la nation américaine⁴ » (Gänzl 2002, 166). Toutefois, bien que les historiens du théâtre américain mentionnent souvent Aimée et son importance pour le théâtre musical américain, ils ne cherchent pas à établir l'intégralité de sa biographie. En outre, Aimée est parfois citée en passant par l'historiographie française grâce à sa présence dans quelques premières d'Offenbach.

Cet article vise par conséquent à rétablir la trajectoire de Mlle Aimée. Loin d'être anodine, sa biographie éclaire une facette de la mondialisation de la culture dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, basée sur la circulation croissante d'idées, de représentations et de personnes. Étudier la vie d'Aimée, c'est, d'abord, étudier la diffusion et la réception d'un répertoire, celui d'Offenbach et de l'opérette française, et, de ce fait, une facette de la suprématie culturelle française du XIX^e siècle⁵. Cette suprématie s'accompagne d'un imaginaire de la France et surtout de sa capitale — comme nous verrons, Aimée a su incarner aux yeux de son public étranger une certaine image de la modernité parisienne. Elle était la Parisienne, et cela dans plusieurs aspects. De la même manière « [qu']Offenbach, avec une remarquable intuition du système médiatique qui se met en place à son époque, a sciemment recherché [le] succès international [et] s'est attaché à se construire une figure médiatique⁶ » (Yon 2014, 293), nous pouvons entrevoir par l'analyse de la trajectoire de Mlle Aimée, de ses voyages, de ses scandales et des histoires qui circulaient sur elle dans la presse, un effort similaire de construction d'une image médiatique.

Dans un premier temps, nous aborderons la trajectoire de vie de l'actrice. Nous chercherons à établir les lieux par où elle est passée, ainsi que ses motivations. Ensuite, nous étudierons l'image de la comédienne. Notre but est de montrer comment Aimée est devenue un symbole de la modernité parisienne pour le public étranger, et d'analyser la fonction que son image a remplie dans la mondialisation en cours. Notre étude se concentrera ainsi sur les deux pays

3 Notre traduction, comme toutes les traductions de sources et références en portugais, anglais et espagnol suivantes. « Instalou-se no imaginário carioca como a bela francesa que associou a graça e a alegria de viver ao trabalho competente e profissional ».

4 « Maria Aimée was Broadway's — no, America's — French star. [...] If you thought "French," you thought Aimée. [...] Aimée personified Frenchness to the American nation ».

5 Pour la suprématie du théâtre français à l'étranger, voir Yon (2008).

6 Offenbach a su, par exemple, profiter de son amitié avec Hippolyte de Villemessant, patron du *Figaro*, qu'il a fini par faire « son » journal, y publiant de nombreuses textes et lettres ouvertes (Voir Offenbach 2019).

où la vedette a eu ses plus gros succès et où elle réalisa ses séjours les plus longs : le Brésil et les États-Unis.

1. UNE VIE TOUJOURS EN MOUVEMENT

La carrière d’Aimée, du début des années 1860 jusqu’à sa mort en 1887, se déroule dans un moment d’intense unification mondiale du marché des spectacles. La circulation des artistes s’intensifie comme jamais auparavant, les répertoires se diffusent de plus en plus rapidement et la célébrité devient de plus en plus universelle. Nous trouvons quelques indices de cette tendance dans la tournée de Rachel en Amérique du Nord en 1855 et les tournées d’Adelaïde Ristori sur tout le continent américain à la fin des années 1860. Jacques Offenbach lui-même est un symbole de ce nouveau monde, toujours en mouvement :

Avec ce séjour colonais de 1839, Offenbach quittait pour la première fois Paris. A vingt ans, il inaugure un style de vie errante qui sera le sien jusqu’à sa mort : tournées de virtuose ou avec des artistes lyriques, villégiatures dans les stations thermales ou balnéaires à la recherche du soleil, de la santé, de la tranquillité, séjour dans les grandes villes où ses œuvres sont montées ou encore fuites devant les créanciers, Offenbach sera sans cesse en mouvement et c’est en connaisseur qu’il placera le premier acte de *La Vie parisienne* (1866) dans une gare (Yon 2000, 50).

Aimée, elle aussi, fut toujours en mouvement et, à l’instar d’Offenbach, sa vie d’itinérance contribua beaucoup à la diffusion de l’opérette française à l’étranger. Elle a su profiter pleinement des nouvelles possibilités offertes par cette modernité en gestation.

Néanmoins, nous n’avons que peu d’informations sur les origines d’Aimée. D’abord, sa date de naissance est sujet à fluctuations, ce qui indique une volonté de prolonger une image de jeunesse — nous verrons que la jovialité et la vivacité font partie de l’image publique de la vedette. Un premier article sur la vie d’Aimée paru en 1864 dans la revue brésilienne *A Semana Ilustrada* (no. 254) rend une biographie fictionnelle de l’actrice — l’auteur raconte que sa vie précédente est un secret très bien gardé par Joseph Arnaud et Aimée elle-même. Elle serait née en 1849 à Montjoie, en Allemagne. Son père aurait travaillé dans l’industrie de la soie (raison pour laquelle Aimée a « une peau de soie et réduit ses admirateurs à des vers à soie⁷ »). Entre autres exploits, à neuf ans, Aimée aurait chassé des lions en Afrique et à treize elle aurait fui la France à cause d’une attaque de jalousie de l’impératrice Eugénie. Enfin, elle aurait eu quatorze ans lors de son arrivée à Rio. C’est seulement bien plus tard que des informations réputées véridiques ont été relayées par des journaux. En 1884, notamment, un scandale éclata dans la presse américaine : selon un journal de Rochester, Mlle Aimée aurait en fait 50 ans ! Le *Morning journal and courier* de New Haven, Connecticut, du 18 octobre de la même année profita du séjour de la comédienne dans la ville pour lui donner la parole : la comédienne avoua alors qu’elle avait 33 ans, et qu’elle était née à Paris, le 17 septembre 1851.

7 « [...] tem uma cutis de seda e reduz os seus adoradores a verdadeiros bichos de seda ».

Enfin, dans les années qui précédèrent sa mort, circulait la légende selon laquelle elle serait née en Algérie. C'est cette version qui a été retenue par *The New York Mirror and Directory of the Theatrical Profession for 1888*, affirmant de surcroît qu'elle serait née en 1852. Il nous semble que cet annuaire a été la source pour la plupart des commentaires postérieures, car ce sont la date et le lieu de naissance les plus mentionnés. En outre, au moins une connaissance personnelle d'Aimée, Michael Bennett Leavitt, impresario ayant dirigé sa dernière tournée aux États-Unis, affirma dans ses mémoires publiées en 1912 qu'elle « était algérienne de naissance⁸ » (Leavitt 1912, 705).

Cependant, l'unique document officiel que nous ayons trouvé dévoile une histoire bien différente. Selon son acte de décès en date du 3 octobre 1887⁹, Célestine Marie Aimée Tronchon mourut à l'âge de 42 ans. Elle est donc probablement née, à Lyon, en 1845, fille d'une certaine Lucie Tronchon¹⁰ et d'un père non identifié par l'acte de décès. Grâce à un fait divers, nous savons qu'Aimée avait une sœur appelée Héloïse-Eugénie-Elisa Jumeau¹¹.

Pour l'époque antérieure à son séjour au Brésil, toutes les sources s'accordent sur le fait qu'elle aurait travaillé comme artiste de variétés à Marseille, Paris et Bordeaux. Un article ayant paru peu après la mort de la comédienne dans le *New York Star* (article republié dans la *Fort Worth Daily Gazette*, 12 octobre 1887) affirme qu'elle a commencé sa carrière en 1859 au Casino de Marseille¹². En 1863, nous retrouvons sa trace à l'Eldorado de Paris, où elle est engagée en tant que chanteuse comique. Ce café-concert a été, vraisemblablement, une des principales sources d'artistes pour le théâtre de Joseph Arnaud à Rio car, à côté d'Aimée, se trouvent d'autres noms qui seront vus à l'Alcazar carioca au cours des années suivantes comme Risette et les danseurs espagnols Mr et Mme Escudero (*La Chanson* du 08 janvier 1863). Cependant, selon la presse brésilienne, elle aurait travaillé à l'Alcazar de Bordeaux avant d'être engagée par le théâtre carioca.

À en juger par la critique parue dans le *Jornal do Comércio* du 27 juin 1864, ses débuts n'ont pas été fracassants. Aimée semblait effrayée par le public brésilien, si bien que « plusieurs fois sa voix a été entrecoupée et son geste a été retenu prisonnier ». Le critique s'adresse directement à la comédienne et lance un appel au calme : « Ce que vous considérez comme un grand voyage nous le faisons en manière de promenade, et beaucoup de spectateurs de Rio vous

⁸ « [...] she was an Algerian by birth. ».

⁹ Archives de Paris. Actes d'état civil, cote V4E 7327. La presse des États-Unis invoque parfois le sujet de l'âge d'Aimée, et le plus souvent les commentateurs se demandent si l'actrice n'est pas plus âgée qu'elle ne le dit.

¹⁰ Selon quelques commentaires trouvés dans la presse américaine, Aimée était fille d'une danseuse, parfois chanteuse, mais nous n'avons trouvé aucune trace de Lucie Tronchon.

¹¹ Héloïse était mariée avec un certain M. Mariande. Selon le fait divers de 1876, celui-ci dépensait tout l'argent du foyer en orgies et alcool. Héloïse aurait, donc, quitté son mari et trouvé refuge avec sa mère chez Aimée, dans sa résidence sur Île de Beauté, à Nogent. Un soir, pendant une des tournées de la comédienne aux États-Unis, M. Mariande a pénétré dans la maison avec une arme à feu et a tiré deux fois sur Héloïse avant de mettre fin à ses jours par un tir sur sa tempe. La sœur d'Aimée a survécu.

¹² D'autres sources américaines, brésiliennes et françaises confirment qu'Aimée a travaillé dans ce théâtre, sans, pour autant, donner des dates.

ont applaudi à Paris, Marseille ou Bordeaux». Elle est devenue toutefois assez rapidement la favorite du public carioca, grâce notamment à ses numéros de chant et de danse dans les spectacles de variétés de l'Alcazar. Mais son grand triomphe survint lors de la première d'*Orphée aux Enfers*, œuvre qui marqua, apparemment, un tournant dans sa carrière (et aussi dans la programmation de l'Alcazar), car elle devint alors plus une artiste d'opérette que de café-concert. Jusqu'à son retour en France elle joua dans d'autres opérettes d'Offenbach, comme *Le Pont des Soupîrs* (dans le rôle de Catarina Cornarino), *Barbe-Bleue* (Boulotte) et *La Belle Hélène* (dans laquelle elle interpréta le personnage éponyme), mais aussi dans d'autres pièces du répertoire musical français, telles que le vaudeville de Dumanoir et Clairville, *La Femme aux œufs d'or* (dans lequel elle joua quatre rôles différents: Rosita, modiste parisienne; Lady Pénélope Bricabrac, anglaise; Sierra Morena, danseuse espagnole; et El Senor Fernandes Rodrigues).

En 1868, elle était de retour dans sa patrie natale. Engagée au théâtre des Variétés, elle reçut la difficile mission d'occuper la place laissée par Hortense Schneider. Dans son répertoire de cette époque, se trouvaient notamment *Barbe-Bleue*, *La Cour du roi Pétaud* (Girandole), *Le Beau Dunois* (Loyse), en plus de la création mondiale des *Brigands*, le 10 décembre 1869, dans laquelle elle interpréta le rôle de Fiorella. À en croire les critiques, ses débuts sur la scène du théâtre parisien étaient prometteurs. Le numéro 25 du *Théâtre Illustré*, de mars 1869, voyait en elle une future comédienne d'élite :

Mlle Aimée a obtenu dans le rôle de Boulotte un franc et légitime succès. Cette jolie et gracieuse chanteuse possède une voix charmante et un jeu comique, qui peuvent dès aujourd'hui la placer de pair avec les Zulma Bouffar et les Schneider. L'habitude de nos scènes et du répertoire d'Offenbach complèteront bientôt l'actrice d'élite que nous voyons en Mlle Aimée, qui fit pendant longtemps les délices de l'Eldorado et du Casino de Marseille, et que nous revient aujourd'hui à Paris, après avoir remporté de nombreux lauriers sur des scènes très importantes de l'Amérique du Sud.

C'est le même jugement qui fut exprimé par *L'indépendance dramatique*, dans sa critique de *La Cour du roi Pétaud* du 1^{er} mai 1869 :

L'interprétation de cet ouvrage est généralement bonne et nous devons en première ligne placer Mlle Aimée, que nous trouvons dans le genre bouffe bien supérieure à Mlle Schneider ; elle est gracieuse, charmante et lorsqu'elle aura, comme sa devancière, une habitude approfondie du théâtre et de ses spectateurs, elle sera véritablement complète.

Le numéro 28 du *Théâtre illustré* (mai 1869) lance même un avertissement à Hortense Schneider : « Mlle Aimée obtient un nouveau succès tous les soirs ; tremblez Mlle Schneider, une nouvelle étoile annonce souvent une étoile qui file ! ». Cependant, la critique de *La Comédie* du 26 septembre ne sembla pas impressionné par son jeu dans *La Belle Hélène* :

Elle remplace bien imparfaitement la diva Schneider. Elle n'a de commun avec elle que ses diamants. Peut-être a-t-elle une voix plus étendue; mais elle n'a ni la grâce, ni le charme, ni l'esprit, ni le goût de la transfuge des Variétés. Elle chante avec affectation les airs que chantait si bien Schneider. Elle a même en parlant, sur les lèvres, un éternel sourire qui finit par ressembler à une grimace.

Mais la guerre de 1870 interrompt la carrière parisienne de Mlle Aimée qui se relança dès lors à la conquête de l'Amérique. Cette fois, les États-Unis, pays récemment sorti d'une violente guerre civile et redémarrant son économie et son activité théâtrale, furent le terrain de ses nouveaux exploits. Le départ de Mlle Aimée de Paris est toutefois l'objet de quelques mystifications. Selon une légende qui circulait aux États-Unis, pour tenir ses engagements en Amérique du Nord, elle aurait échappé du siège de Paris par les troupes allemandes dans un ballon monté qui aurait atterri en Angleterre (*Salt Lake Evening Democrat*, 23 mai 1885). Une autre version de l'histoire raconte que le ballon aurait atterri à Calais, d'où l'actrice aurait pris un bateau pour l'Angleterre. Histoire difficile à croire. Ce que nous savons, c'est qu'Aimée débarqua à New York le 14 décembre 1870. Apparemment, une savante stratégie de marketing aurait été mise en place en vue de l'arrivée de la comédienne française. Elle aurait été réceptionnée à son hôtel par l'orchestre du Grand Opera-house, maison de spectacle qui l'avait engagée, par une sérénade avec la participation de nombreux acteurs et actrices connus. Enfin, une foule l'aurait attendue au-dessous de son balcon et l'aurait acclamée avec enthousiasme quand elle vint la saluer (*The New York Times*, 15 décembre 1870). En outre, le soir de ses débuts, le théâtre aurait été rempli par « une grande audience, bien disposée envers Mlle Aimée grâce à l'abondant témoignage de l'Europe et du Brésil¹³ » (*The New York Times*, 2 décembre 1870). Ce fut alors le début d'une carrière de presque deux décennies couronnée de succès. Notre vedette essaya par la suite de reprendre sa carrière en France, mais la réponse de la critique et du public fut toujours mitigée, et elle demeura toujours contrainte de retourner aux États-Unis.

Quelques notices nécrologiques dans la presse française en 1887 et quelques commentateurs postérieurs ont dit qu'Aimée a introduit l'opéra-bouffe¹⁴ aux États-Unis (voir, par exemple, Marks 1972, 43), ce qui n'est pas vrai. La vogue du théâtre musical français y a commencé en 1868, avec Lucille Tostée dans *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (Bordman 2010, 24). Cependant, l'âge d'or du répertoire Offenbachien en Amérique du Nord coïncide avec le sommet de la carrière d'Aimée, de manière à ce que l'image de l'actrice fut associée à ce genre théâtral, si bien que Gérôme dans *L'Univers illustré* du 24 décembre 1864 affirma que si de son côté de l'Atlantique « Offenbach est à l'heure qu'il est le roi de la musique bouffe » (cité dans Yon 2000, 305), Aimée sera quant à elle surnommée par la presse américaine la *Queen of Opera-Bouffe*, surnom que l'accompagnera jusqu'à sa mort et qui sera cité dans ses notices nécrologiques.

¹³ « A large audience kindly disposed toward Mlle Aimee by the abundant testimony from Europe and Brazil ».

¹⁴ Entre *opérette* et *opéra-bouffe*, nous utilisons ce dernier terme quand nous parlons des États-Unis car c'est le mot utilisé par la presse américaine pour désigner le répertoire Offenbachien.

Tout d'abord, sous la direction de James Fisk Jr, Aimée resta presque un an et demi à New York, où elle joua d'abord au *Grand Opera-House* et puis au *Lina Edwin's Theatre*. Le 18 mars 1872, elle se trouve à Memphis pour un engagement d'une semaine sous la direction de l'impresario Charles Levi. Ce fut le début pour elle, dans ce pays qui possédait une ancienne tradition de troupes lyriques itinérantes (voir Preston 2001), d'une carrière itinérante combinant des permanences relativement longues à New York — parfois jusqu'à six mois, avec des tournées qui traversaient tout le territoire américain. Les séjours sont différenciés selon la taille de chaque ville: souvent plus d'un mois à San Francisco; d'une semaine jusqu'à un mois dans des villes comme New Orleans (où elle compte visiblement sur l'appui de la communauté francophone locale) et Chicago; une, voire deux semaines dans des villes comme Salt Lake City, Memphis, Washington et Baltimore; et enfin, quelques jours, voire une seule soirée seulement, dans les plus petites villes, comme, par exemple, Richmond (Virginie), Wheeling (Virginie Occidentale) et Wilmington (Delaware). Parfois ces tournées allaient au-delà de la frontière américaine, et Aimée visita ainsi le Canada (au moins Toronto et Montréal en 1874, 1877 et 1885), Cuba (entre novembre 1873 et mars 1874, puis en 1876) et le Mexique (en 1874 et 1878).

En 1875, elle tenta de reprendre sa carrière à Paris, et encore une fois elle reçut la mission difficile de remplacer Hortense Schneider lors de la création mondiale, le 19 octobre, de *La boulangère a des écus* d'Offenbach¹⁵. Les critiques furent mitigés et la comparaison avec Mlle Schneider, à qui le rôle de Margot était destiné, devint inévitable. Moreno écrivit, dans *Le Ménestrel*, que « tout en tenant compte de la bonne volonté de Mlle Aimée, il faut avouer qu'elle n'a pas le relief que Mlle Schneider aurait su donner au rôle de la Boulangère » (cité dans Yon 2000, 526).

Sans atteindre son succès parisien, Mlle Aimée voyagea. D'abord à Nice entre décembre 1875 et janvier 1876, puis à Saint-Petersbourg, où elle séjourna entre février et avril. Selon le correspondant du *Figaro*, l'actrice triompha en Russie et « Offenbach [dû] être heureux d'avoir une ambassadrice comme Mlle Aimée qui porte dans le monde entier le brillant drapeau de son étourdissant répertoire ». Le correspondant affirme en outre que par son talent, la comédienne a ébloui les Russes avec ses diamants: « Mlle Aimée s'est présentée dans un costume nouveau, bien fait du reste pour satisfaire les goûts des opulents moscovites; elle portait une robe où l'étoffe n'était que l'accessoire; le tissu disparaissait sous les diamants! » (*Le Figaro*, 4 mars 1876).

Le 22 avril 1876, la vedette embarque de nouveau pour les États-Unis dans le même bateau qui emporta Offenbach pour sa tournée américaine — et sous la direction de qui elle jouera par la suite à New York. Elle reprit sa carrière itinérante en Amérique du Nord jusqu'en 1878, lorsque son impresario, Maurice

¹⁵ Selon Ghesquière (2018, 302–303), Hortense Schneider a été rappelée de Russie pour participer à la création de *La Boulangère a des écus*. Toutefois, quand la vedette aurait découvert l'importance considérable qui avait été donné au personnage secondaire de Toinon, initialement prévu pour Mlle Aimée, qui était protégée du directeur des Variétés, elle aurait claqué la porte et aurait engagé un procès contre le théâtre qui aboutira à un verdict en faveur de Hortense Schneider, qui finira pour toucher cinq mille francs de dommages et intérêts.

Grau, annonçant «la détermination de Mlle Aimée de ne jamais revenir aux États-Unis¹⁶» (*The New York Herald*, 26 mai 1878), organisa une série de représentations d'adieux au début du mois de juin. Elle embarqua ensuite pour Paris le 12 juin. Le 16 août 1878 le *National Republican* de Washington D.C., informait ses lecteurs que «Mlle Aimée vit tranquillement dans son hôtel près du Parc Monceau, Paris. Elle jure que ses jours de voyages internationaux sont terminés¹⁷».

Mais la détermination d'Aimée n'a pas duré longtemps. Selon le correspondant à Paris d'un journal de Boston, la comédienne était presque engagée par les Bouffes-Parisiens pour la reprise de la *Grande-Duchesse de Gérolstein*, où elle devait tenir le rôle principal, qui avait été créé, encore une fois, par Hortense Schneider¹⁸. Mais une intervention de dernière minute d'Offenbach en faveur de Paola Marié aurait conduit la direction du théâtre à changer ses plans. Pour le correspondant, Aimée n'était pas victime d'une injustice car

M. Offenbach lui a donné une opportunité qu'elle n'a pas su profiter dans *La boulangère a des écus* et, si elle est reconnue comme la meilleure prima donna bouffe pour des audiences étrangères, l'exagération et la vulgarité [*coarseness* en anglais] de ses efforts ne sont pas du goût des Parisiens. En outre, Mlle Aimée n'est pas si jeune qu'autrefois; elle a eu son moment, elle a fait un tas d'argent, et la meilleure chose qu'elle peut faire est de prendre sa retraite avant qu'elle soit encore plus dépassée par Mlle Paola Marié, qui est jeune, adorable et une actrice complète¹⁹ (*The Musical Record*, 09 novembre 1878).

Mlle Aimée, en colère, aurait alors décidé de partir au plus vite pour les États-Unis. Déjà en octobre, elle se trouvait à Amsterdam, avec la troupe des Folies-Parisiennes de Bruxelles. Le mois suivant elle séjourna dans la capitale belge et en décembre à Nice. Finalement, le 22 mars 1879, elle réapparut à New York dans le rôle de Rose Michon dans *La Jolie parfumeuse* et elle commença dès lors une nouvelle tournée par les États-Unis sous la direction de Maurice Grau. Cependant, cette fois son séjour fut court. En septembre elle fit une nouvelle représentation d'adieu à New York et embarqua à nouveau pour l'Europe dans l'espoir, encore une fois, de reprendre sa carrière. Mais elle ne joua plus jamais à Paris.

En janvier 1880 elle était à Rouen, où elle créa le rôle du Duc de Parthenay dans *Le Petit Duc*, de Charles Lecocq, au Théâtre-Français. En mars, elle

¹⁶ «[...] Mlle Aimee's determination not to revisit the United States [...]».

¹⁷ «Mlle Aimee is living quietly in her hotel near the Parc Monceau, Paris. She vows that her days of foreign travel are over».

¹⁸ L'information est confirmée par la presse française: «Les Bouffes-Parisiens préparent une solennelle reprise de la *Grande-duchesse de Gérolstein*, avec Mlle Aimée dans le rôle créé par Schneider» (*Le Monde artiste*, 21 septembre 1878).

¹⁹ «M. Offenbach gave her an opportunity to which she was not quite equal in 'La Boulangère a des Écus,' and, recognized as she was as the best opera bouffe prima donna for foreign-speaking audiences, the exaggeration and coarseness of her efforts are not to the taste of the Parisians. Moreover, Mlle. Aimee is not so young as she was; she has had her fling, she has made a heap of money, and the best thing she can do is to gracefully retire before is even more directly placed second to Mlle. Paola Marie, who is young, lovely, an accomplished actress [...]».

participa à la création mondiale de *La Nuit de Saint-Germain*, opérette de Gaston Serpette, aux Folies-Parisiennes de Bruxelles. Elle joua aussi dans la création française de cette œuvre, en août, au Grand-Théâtre de Bordeaux. Ici un critique nota que sa voix était « un peu faible », même si elle « se prêt[ait] à merveille à l'interprétation des morceaux fins et gracieux » (*La Presse*, 3 août 1880). En effet, depuis la fin des années 1870, on peut lire dans la presse américaine des commentaires suggérant l'affaiblissement de la voix d'Aimée. Ce constat par les critiques continua tout le reste de sa vie. En 1885, « sa voix n'[était] plus qu'une lamentable réminiscence²⁰ » (*The Salt Lake Herald*, 21 mai 1885). C'est probablement la raison pour laquelle elle décida en 1881, d'abandonner momentanément l'opérette pour la comédie. Elle forma une troupe avec les comédiens Daubray et Lanjallay pour jouer, en province, *Divorçons*, de Victorien Sardou. Elle se lança encore une fois dans une carrière itinérante, cette fois-ci le terrain de ses conquêtes était surtout la province française et Bruxelles, apparemment l'une des villes les plus visitées par sa troupe.

Mais cette nouvelle étape de la carrière de Mlle Aimée en Europe ne dura pas longtemps et en 1883 elle retourna encore une fois aux États-Unis. En 1888, un article sur la succession des biens de la comédienne, faisait état de ce que bien qu'elle ait été « atteint par des revers d'argent à l'époque du Krach, Aimée [...] avait eu le courage d'aller refaire sa fortune en Amérique » (*Le Figaro*, 31 mars 1888). L'article n'explicite pourtant pas de quel krach ni de quel départ d'Aimée il était question. Néanmoins, la coïncidence des dates nous fait penser au krach de l'Union générale de 1882. Déjà cette année-là, il existe une note selon laquelle « Mlle Aimée, qui avait été engagée par M. Maurice Grau pour sa grande tournée dans les États-Unis et l'Amérique du Sud, se trouve, au dernier moment, empêchée de partir, pour cas de force majeure » (*Le Figaro*, 6 septembre 1882). Finalement, le 10 septembre 1883, Marie Aimée réapparut à New York en tant que Pepita dans *La Princesse des Canaries*, de Lecocq, au Fifth Avenue Theatre avec la *Grau's French Opera Company*. Ce fut le début de la dernière phase de la carrière d'Aimée. Elle demeura en Amérique du Nord, sous la direction de Maurice Grau et d'Edgar Strakosch, jusqu'à la fin de sa vie, ne rentrant en France que pour ses vacances et, enfin, pour mourir.

Mais l'affaiblissement de sa voix était de plus en plus commenté. D'abord, elle jouait en alternance *Divorçons* (dans le rôle de Cyprienne) et quelques pièces de son répertoire d'opérettes, comme *La Vie parisienne* (Gabrielle), *La Fille de Mme Angot* (Clairette Angot), *Les Cloches de Corneville* (Serpolette), *La Grande Duchesse de Gérolstein* et *La Marjolaine* (dans le rôle-titre). Mais, peu à peu elle abandonna le théâtre musical et devint une actrice de comédie.

En dehors du théâtre lyrique, Mlle Aimée abandonna la langue française. À partir de la saison 1884–1885, elle entreprit de jouer *Divorçons* en anglais²¹. En

²⁰ « Her voice is only a lamentable reminiscence ».

²¹ Notons qu'au moins depuis 1875 Mlle Aimée insère des chansons en anglais (et en espagnol!) dans ses représentations. Notre comédienne semble avoir fait sensation comme chanteuse aussi et elle interpréta plusieurs chansons à succès, comme *Pretty as a Picture*, *Chicken Pie* et *Creep into My Bed, My Baby!*. Ces chansons continueront à être insérées dans ses représentations jusqu'à sa mort, même après qu'elle aura abandonné l'opérette.

1884, elle introduisit dans son répertoire *Mam'zelle*, pièce de William B. Gill et George Jessop écrite à l'intention de la vedette française. L'histoire y sert « très bien le but de présenter la *star* dans un style d'interprétation qui la [fit] célèbre²² » (*Morning Journal and Courier*, 31 octobre 1885). Le protagonisme d'Aimée parut si évident que la critique se référa presque exclusivement à l'interprétation de la comédienne, le reste de la troupe étant simplement remarqué comme « *her support* ». C'est l'histoire d'une chapelière française de New York appelée Toinette Jacotot (Aimée), qui est payée pour flirter avec Mr. T. Tarleton Tupper et provoquer la jalousie de Mrs. Louise Tupper, femme mondaine négligeant son mari pour profiter de la vie sociale de la ville. Lors du second acte qui se déroule dans un café-concert, la chapelière s'y transforme en une chanteuse de variétés, moment dominé par Aimée avec ses chansons (Gänzl 2002, 168-169). Enfin, elle annonça qu'elle ne jouerait plus jamais en français en 1885 (*The New York Times*, 17 septembre 1885).

En septembre 1886 elle débuta dans une nouvelle pièce, *Marita*, adaptation par Barton Hill de *Piccolino* de Victorien Sardou. Mais les critiques furent mauvaises et, apparemment, la pièce ne fut pas poursuivie au-delà des premières représentations. Mais d'autres pièces semblent avoir été commandées et, selon la presse américaine, une tournée en Australie était envisagée. Cependant, Aimée ne pourra donner suite à aucun de ces projets. Selon le récit de l'impresario qui dirigea sa dernière tournée, la vedette tomba malade juste après avoir conclu un engagement à San Francisco et fut obligée de rentrer en France (Leavitt 1912, 704). Elle mourut à Paris le 3 octobre 1887 des complications d'une opération pour enlever une tumeur de l'ovaire.

Selon les médias américains, Mlle Aimée serait morte pauvre. Au contraire, la presse française affirmait qu'elle aurait laissé une fortune respectable. Vu ce que l'on sait de la succession de l'actrice, nous sommes amenés à donner raison aux journalistes français. La succession d'Aimée a fait l'objet de deux ventes aux enchères, l'une à Paris et l'autre à New York. À Paris, 368 objets ont été vendus en quatre jours, dont plus de 100 articles de bijouterie et d'argenterie, aussi bien qu'une grande collection d'objets en porcelaine et un mobilier très varié²³. A New York, selon le *New York Herald*, un pendentif en diamant a été vendu pour 1 550 dollars. En outre, nous savons que la comédienne possédait au minimum deux propriétés, une à Nogent, où elle passait ses vacances, et un terrain de 35 acres à Pessaic, New Jersey où, selon la presse américaine, l'actrice envisageait de bâtir une villa²⁴. Enfin, Aimée aurait laissé 40 000 dollars à Ricardo Diaz Albertini, son dernier amour et scandale — ce dont la presse américaine a su profiter, Albertini étant marié avec l'actrice, célèbre à Broadway, May Fielding.

²² « [...] serves excellently well the purpose of introducing the star in a style of acting which formerly made her famous ».

²³ Voir « Catalogue de la vente aux enchères publiques de la succession de Mlle Aimée Tronchon, dite Marie-Aimée. » Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, YD-1 (1888-05-16)-8.

²⁴ Cette propriété a été l'objet de l'attention de la presse américaine jusqu'à 1895, quand la question de la succession a été finalement résolue.

Ce cas montre l'intérêt de la presse pour la vie privée d'Aimée, même après sa mort.

2. L'IMAGE DE LA VEDETTE

En France, Mlle Aimée n'a jamais réussi à s'établir comme une actrice à succès. Elle était surtout vue comme la remplaçante d'Hortense Schneider et c'est peut-être l'une des raisons de l'insuccès de sa carrière parisienne, n'ayant jamais réussi à créer une image propre lui permettant de sortir de l'ombre de la grande vedette offenbachienne. C'est l'avis du critique du *Moniteur de la coiffure*, du 10 mai 1869 : « Si Mlle Aimée consent à renoncer à l'héritage de Mlle Schneider, qu'elle aurait tort d'accepter, même sous bénéfice d'inventaire, je crois qu'il y a en cette jeune artiste l'étoffe d'une véritable comédienne ».

C'est à l'étranger, surtout en Amérique (du Nord et du Sud), que Mlle Aimée est devenue une véritable vedette, dans le sens où son nom était un élément fondamental pour le succès d'un spectacle. Et son succès à l'étranger peut être en partie expliqué, en plus de son talent comme comédienne, par sa capacité à incarner aux yeux du public la Française ou, plus exactement, la Parisienne. Aimée était ainsi « l'incarnation de la vivacité française²⁵ » (*Public Ledger*, Memphis, 12 mars 1873) et elle paraissait inimitable dans son « *chic*, sa vivacité [*sprightliness*] et son délaissement typiquement français [*Frenchy abandon*]²⁶ » (*The Salt Lake Herald*, 21 mai 1885). Même Machado de Assis, pourtant un des plus fervents défenseurs du théâtre national brésilien, s'est laissé entraîner par les charmes de l'actrice, qu'il décrit tel :

[...] un petit démon blond, une figure légère, svelte, gracieuse — une tête moitié féminine, moitié angélique, des yeux vifs, un nez comme celui de Sappho, une bouche amoureusement fraîche, qui semble avoir été formée par deux chants d'Ovide —, enfin la grâce parisienne *toute pure* [...] ²⁷ (Assis 2008, 330).

Également enivré, l'écrivain et chroniqueur mexicain Manuel Gutiérrez Nájera, dans un long article publié dans *El Nacional* en 1882 sous le titre est « La mujer francesa » [La Femme française], considérait Aimée l'une des « vraies » Parisiennes qu'il eut connues :

Les uniques Parisiennes à qui j'ai eu affaire sont quatre ou cinq actrices d'opéra, c'est-à-dire, Parisiennes de naissance ou d'adoption, de race ou de caractère, comme, sans aller plus loin, Marie Aimée. Être parisienne, dans notre langue, ou mieux, dans notre *argot* de société, ce n'est pas être née à Paris : c'est acquérir et avoir la volupté enchanteresse, le *chic*, la grâce, le mouvement et l'impudence de Paris²⁸ (Nájera 2002, 124).

²⁵ « [...] the incarnation of the French vivacity [...] ».

²⁶ « [...] in *chic*, sprightliness, grace and Frenchy abandon she is as ever inimitable ».

²⁷ « [...] um demoninho louro — uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos — um nariz como o de Safo — uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio — enfim, a graça parisiense, *toute pure* [...] ».

²⁸ « Las únicas parisienses que he tratado son cuatro o cinco actrices de ópera, es decir, parisienses de nacimiento o de adopción, de raza o de carácter, como, sin ir más lejos, María Aimée.

Mais la représentation de la Parisienne n'est ni unique ni stable (voir Retaillaud 2016; Robert 2004, 81–95). Au contraire, ses facettes sont multiples et, ainsi, le mythe peut être utilisé de manières très diverses selon le contexte où il s'insère. Les multiples représentations de l'image d'Aimée, mettent justement en évidence cette diversité. Cette image est construite, comme c'est la règle dans le système du vedettariat, par l'effacement de l'opposition entre domaine privé et domaine public, par son travail comme comédienne, mais aussi « comme une personnalité dont on exhibe l'intimité, et dont on invente ou interprète la vie privée au travers d'une série d'anecdotes, de rumeurs, de bruits » (Filippi et Harvey 2017, 16). Cela transparait surtout dans la presse des États-Unis, où, bien plus qu'au Brésil, les journalistes s'intéressaient à plusieurs aspects de la vie privée de l'actrice, comme ses affaires judiciaires et sa souffrance avec la maladie de sa mère — même la disparition de son chien est objet de longs articles. Bien sûr, la vie affective de l'actrice suscitait l'intérêt général et, après sa mort, la presse revint notamment sur les amours d'Aimée depuis ses années au Brésil (*The Salt Lake Herald*, 22 avril 1888).

D'abord, « la Parisienne est la femme associée à l'univers des plaisirs » et est vouée « à la régulation de la sexualité masculine, dans l'attente ou à côté du mariage légal » (Retaillaud 2016, 17). Aimée est ainsi devenue, sans aucun doute, un fantasme masculin pour le public étranger. À Rio de Janeiro en particulier, ville où la prostitution française faisait partie du quotidien local (voir Nee-dell 1987, surtout le chapitre 5), la comédienne est devenue un symbole sexuel. Même si la presse fut élogieuse sur son travail en tant que comédienne, le souvenir d'Aimée au Brésil fut presque toujours celui de l'objet des convoitises masculines (Figure 1), de la femme entretenue conduisant les hommes à dépenser d'immenses sommes d'argent en bijoux, à détruire des mariages et détenant une fortune fabuleuse grâce aux cadeaux de ses admirateurs (Figure 2). Elle est souvent décrite comme un « petit démon » (*demoninho*, en portugais), comme dans la description de Machado de Assis citée ci-dessus. *Le Diário do Rio de Janeiro* (10 juillet 1864) l'a décrite comme un « vrai petit démon en jupes, elle a les yeux pleins de malice, une voix agréable, un physique des plus beaux, une bouche qui tout dit avant de rien dire, un petit pied qui fait perdre la tête²⁹, » et elle est, comme Boulotte dans *Barbe-Bleue*, « un vrai petit démon en robe³⁰ » (*Semana Illustrada*, 4 novembre 1866).

Son départ du Brésil fut, selon un dessin satirique publié dans la *Revista da Semana*, un moment de désespoir pour les hommes de la capitale brésilienne, nageant alors dans leurs larmes et se suicidant, tandis que ce fut un soulagement pour les femmes, qui rendirent grâce à Dieu à genoux de pouvoir se

Ser parisiense, en nuestra lengua, o mejor dicho, en nuestro *argot* de sociedad, no es haber nacido en París: es adquirir y poseer la volubilidad encantadora, el *chic*, la gracia, el movimiento y la desvergüenza de París ».

²⁹ « Verdadeiro demoninho de saias, tem olhos cheios de malícia, uma voz agradável, um físico dos mais formosos, uma boca que diz tudo antes de dizer nada, um pezinho que faz andar à roda muita cabeça branca ».

³⁰ « [...] foi um verdadeiro demoninho de vestido caudal ».



LE CERF, CHASSE PAR LES HABITUES.

Figure 1. A Semana Ilustrada, n. 260, 1865



A nova Danaë.

Figure 2. «La Nouvelle Danaé», A Semana Ilustrada, n. 254, 1865



A desappareição de uma estrella.

Figure 3. A Semana Ilustrada, n. 404, 1868

réconcilier avec leurs maris (Figure 3). Ernesto Mattoso, dans ses mémoires publiées en 1916, se souvient du séjour d’Aimée à Rio :

Très originale cette Mlle Aimée! Comme la fortune de ses adorateurs, qu’à cette époque on appelait *paíes*, n’était pas extraordinairement grande [...], Aimée finissait avec eux rapidement et après les avoir ruinés, comme un prix de consolation, elle continuait à leur donner un couvert à sa table, et les maintenait donc près d’elle comme des témoins et des auxiliaires dans son travail de plumer les nouveaux canards qui se succédaient³¹ (Mattoso 1916, 273).

Le mémorialiste ajoute qu’elle « a emporté du Brésil, en plus de très riches bijoux, pas moins d’un million et demi [de] francs en espèces³² » (ibid, 272). La richesse fabuleuse qu’Aimée a emportée avec elle fut une anecdote largement répétée les années suivant son départ — ce qui n’est apparemment pas très

³¹ Notons qu’en portugais brésilien « plumer » [*depenar*] signifie, métaphoriquement, prendre tout ce que quelqu’un possède, surtout l’argent, et « canard » [*pato*] désigne, en argot, quelqu’un de naïf, qui est facilement trompé. « Originalíssima essa Mlle Aimée! / Como a fortuna dos adoradores que nesse tempo chamavam *paíes*, não eram no geral extraordinariamente grandes, [...] a Aimée os liquidava rapidamente e depois de arruinados, como ficha de consolação, continuava a dar-lhes um talheer à sua mesa, conservando-os portanto junto dela como testemunhas e auxiliares no seu trabalhinho de depenar os novos patos, que sucediam-se a pouco intervalo ».

³² « [...] levou ela do Brasil, além de riquíssimas joias, não menos de um milhão e meio de francos, em boa espécie ».

loin de la vérité, au moins si l'on en croit un commentaire sarcastique sur son engagement par le théâtre des Variétés :

On annonce aux Variétés l'engagement de nouveaux diamants qui débiteraient dans une pièce d'Offenbach. On s'attend à un grand succès. Ces pierres précieuses, plus nombreuses et plus brillantes que celles qui débutèrent récemment aux Folies-Dramatiques, dans *Chilpéric*, arrivent d'Amérique, tandis que ces dernières venaient de Russie. J'oublie de dire qu'il y a une personne qui les portera, ces diamants, elle s'appelle Mlle Aimée. Il faut qu'elle l'ait été — Aimée — en effet, et avec ferveur, pour posséder tant de parures. Quoi qu'il en soit la personne qui les porte est très indifférente désormais, qu'elle s'appelle Jeanne ou Marie, elle n'est pour rien dans l'affaire. Si les diamants ont du talent elle aura du succès, sinon elle retournera en Amérique³³ (*Le Monde illustré*, 28 novembre 1868).

Cependant, en Amérique du Nord, son image s'est éloignée sensiblement de celle de la femme entretenue. Cela ne veut pas dire qu'elle ait été pour autant dépourvue d'érotisme. L'un des mots les plus utilisés pour décrire l'actrice et ses spectacles fut *naughty* ou *naughtiness*, mais, selon la presse américaine, l'indécence du répertoire était habilement dissimulé par Aimée. Ce que les journaux louaient, ce fut sa capacité à suggérer (*suggestiveness*) l'indécence tout en maintenant un air d'innocence. Selon le *New York Mirror and Directory of the Theatrical Profession for 1888*, il n'y a jamais eu une actrice « qui pouvait prononcer un indécent [*naughty*] double entendre avec plus d'innocence ou faire une allusion suggestive de manière moins grossière qu'Aimée³⁴ » (Fiske 1888, 104). En fait, la dimension érotique repose sur un autre registre, pas du tout « moral » — Aimée est toujours *piquante* et il n'est pas rare de trouver des commentaires qui accusaient ses spectacles d'immoralité, mais cela reste toujours dans le non-dit. Peut-être la meilleure description que nous possédions d'Aimée est celle d'un certain Sam Davis :

Quand le diable a voulu concentrer tout ce qui était malicieux [*wicked*] dans un seul regard, il a tout jeté dans l'œil de Mlle Aimée, et depuis cela clignote de cet Olympe de suggestivité [*suggestiveness*]. C'est ce regard qui a marqué la fantaisie du public parisien et l'a fait la chef de l'opéra-bouffe, et avec des postures indécentes et des regards malicieux elle a saisi l'applaudissement du public dans toutes les villes du monde. Cette petite femme est dotée d'un visage qui peut se tordre en plus de 900 combinaisons, et toute la suggestivité du diable effréné, et encore elle semble satisfaite de son regard malicieux, et elle s'arrête là, car personne n'a jamais entendu parler d'Aimée faisant quelque chose de vulgaire sur scène, où dépassant les limites de la modestie³⁵ (*Morning Appeal*, 12 juin 1885).

³³ Les diamants de Russie sont portés, probablement, par Blanche d'Antigny.

³⁴ Italiques en français dans l'original. « [...] that could utter a naughty double entendre with more innocence or give point to a suggestive allusion with less coarseness than Aimée ».

³⁵ « When the devil wanted to concentrate all that was wicked in a single look, he stowed it away in Mlle Aimee's eye, and it has been flashing from that Olympus of suggestiveness ever since. It was this look that tickled the fancy of the Parisian theater-goer and made her the head of opera bouffe, and with her naughty postures and wicked looks she has collared the public applause in every city of

L'Aimée qui ressort de la lecture de la presse américaine est plus charmante et son travail comme actrice est beaucoup plus relevé qu'au Brésil. Elle est dotée d'une naïveté feinte et d'un air enfantin, trait renforcé par sa stature — elle est d'ailleurs appelée *Little Aimée* — et son caractère vivace et gai : deux des adjectifs les plus utilisés pour la décrire sont *vivacious* et *sprightly*.

A-t-elle su s'adapter aux attentes de son public, ou bien ce fut le regard porté par celui-ci sur l'actrice qui engendra des représentations différentes ? Une indication est peut-être donnée par les images de l'actrice qui circulaient aux États-Unis et en France. Les 40 portraits de Mlle Aimée rassemblés dans le *Billy Rose Theatre Collection Photograph File* de la *New York Public Library*³⁶ sont sensiblement plus pudiques que ceux de la Bibliothèque nationale de France³⁷. Dans les images new-yorkaises, Aimée est toujours vêtue, son décolleté ne laissant pas voir grande chose ; l'image la plus indécente montre Aimée en costume de scène avec une jupe peut-être un peu courte pour l'époque (Figure 4), mais rien de scandaleux. Par contre, dans la collection parisienne, Aimée est souvent dénudée, ses décolletés sont beaucoup plus audacieux et ses jambes et ses seins sont souvent nus (Figure 5).

Néanmoins, son public n'était pas exclusivement masculin. La présence féminine fut remarquée par les critiques, au moins aux États-Unis :

Les dames y vont parce qu'elles savent que c'est agréable et qu'elles s'amuse et sont charmées en dépit d'une forte conscience qu'elles sont en train de faire quelque chose de légèrement indécent ; tandis que l'autre sexe souvent se délecte avec l'absurdité et l'*abandon* de la chose, et ils sont prêts à adorer cette malicieuse [*mischievous*] Française comme la déesse de la joie³⁸ (*Chicago Tribune*, 9 avril 1872).

Pour une femme d'alors, assister à une représentation d'Aimée avait quelque chose de subversif. Dans ce sens, un commentaire tiré d'une rubrique intitulée *Personnals About Ladies*, et attribuable à l'une figure féministe aux États-Unis, la journaliste Jennie June (pseudonyme de Jane Cunningham Croly), semble curieux :

Mlle Aimée peut regarder avec plus de malice que n'importe quelle autre femme peut en parler et elle semble l'incarnation du péché attrayant [*attractive sin*]. Personne ne peut imaginer qu'un jour elle a été un bébé,

the world. This little woman has been gifted with a face that can be twisted into over 900 separate combinations, and all suggestive of the devil rampant, yet she seems to have contented herself with looking dreadfully wicked, and stopping at that, for no one ever heard of Aimee doing a vulgar thing on the stage, or in any way overstepping the bounds of modesty ».

³⁶ Les portraits peuvent être consultés dans <https://digitalcollections.nypl.org/collections/billy-rose-theatre-collection-photograph-file> (visité le 02 juin 2017).

³⁷ Voir « Recueil. Portraits de Mlle Aimée (XIX^{ème} s.) » <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41870512t> (Visité le 02 juin 2017).

³⁸ Italique en français dans l'original. « The ladies go because they know it's nice, and when they get there are entertained and charmed in spite of a strong inner consciousness that they are doing something slightly naughty in sitting there and enjoying it all ; while the other sex regularly revel in the non-sense and *abandon* of the thing, and are ready to fall down and worship that mischievous Frenchwoman as the goddess of the gay ».



Figure 4. New York Public Library, Billy Rose Theatre Division



Figure 5. Bibliothèque National de France. Département Estampes et photographie

qu'elle a été tenue sur les genoux d'une mère ou qu'elle a entendu des berceuses de la bouche d'une mère³⁹ (*The Cincinnati Daily Star*, 12 mars 1877).

Il n'est pourtant pas évident de pouvoir déterminer si ce commentaire condamne un comportement indécent ou s'il s'agit de l'éloge d'une femme audacieuse. Aimée aurait-elle été un modèle de femme émancipée? Maintes «vedettes des XVIII^e et XIX^e siècles ont aussi incarné, en leur temps, des modèles d'émancipation pour les autres femmes» (Filippi et Harvey 2017, 23). De plus, la figure de la Parisienne apparaît souvent comme un exemple de femme moderne et indépendante⁴⁰. Malheureusement, presque tous les commentaires que nous avons sur la comédienne ont été écrits par des hommes. Ainsi, nous ne savons pas ce qu'Aimée représentait exactement pour son public féminin. Mais il y a au moins un domaine pour lequel nous pouvons affirmer avec un certain degré de certitude que notre comédienne était exemplaire. Telle une Parisienne modèle, elle était le symbole de l'élégance à la française. Après sa mort,

³⁹ «Jennie June says that Mlle. Aimee can look more wickedness than any other woman could talk, and seems to be very incarnation of attractive sin. No one could ever think of her as having once been a baby, and held in a mother's lap, or heard lullabies from a mother's lips».

⁴⁰ Dans ce sens, nous notons que les critiques américaines de *Divorçons* considèrent la pièce comme typiquement française à cause de la libéralité avec laquelle sont traitées des questions de société — dans ce cas, en particulier, la question du divorce.

ses « robes et diamants qui ont rendu les femmes de New York jalouses⁴¹ » (*The Sedalia Weekly Bazoo*, 18 juin 1889) ont été vendus aux enchères; par exemple, un manteau en fourrure russe a atteint le prix de 190 dollars (*Helena Weekly Herald*, 20 juin 1889). Son *chic* et son élégance souvent ont été mentionnés par la presse, aussi bien sur la scène que dans sa vie privée. Par exemple, lors d'une apparition devant un juge à la suite d'une querelle à propos de la disparition d'un dolman en peau de phoque qui lui appartenait, un journaliste soulignait la différence entre l'élégance de la comédienne et la négligence avec laquelle l'accusée du vol, la franco-canadienne Adèle Brunelle, connue par le surnom de Baronne Delamer, était habillée :

La plaignante était convenablement vêtue d'un élégant costume. Sa tête était ornée d'un chapeau bleu foncé, garni de rubans bleus et blancs et bordé de velours bleu. La Baronne n'était pas agréablement vêtue, et elle a expliqué qu'elle a quitté sa maison rapidement et qu'elle a mis les premiers habits qu'elle a trouvés⁴² (*The New York Times*, 13 juin 1886).

La description de la manière comme les deux femmes étaient habillées fait écho à la narration de l'affaire par le journaliste, dont les sympathies penchaient évidemment du côté d'Aimée.

Le succès d'Aimée à l'étranger pourrait être attribué, au moins en partie, à sa capacité à incarner aux yeux de son public étranger un idéal féminin, celui de la femme de Paris — et cela aussi bien du point de vue masculin que du point de vue féminin, bien qu'apparemment, elle ne fût pas parisienne. Dans ce sens, observons qu'alors même qu'elle décidât de jouer seulement en anglais, cela ne changea en rien son image. Au contraire, son accent, toujours noté par la critique, rappelle son origine et semble rendre ses personnages encore plus charmants pour les oreilles de son public : « Son anglais a tout juste l'accent français pour être extrêmement plaisant⁴³ » (*Hooley's Theatre Daily Programme*, 23 novembre 1884). Michael Leavitt se rappelle que, quand Aimée jouait en anglais, « son accent français était tout à fait délicieux⁴⁴ » (Leavitt 1912, 705). Pour le *New York Mirror and Directory of the Theatrical Profession for 1888* elle « a eu la satisfaction de projeter son piquant accent avec des prospères résultats⁴⁵ » (Fiske 1888, 104). Même hors de la scène, les journalistes essayaient souvent de transcrire l'accent d'Aimée. Ainsi, par exemple, quand l'impresario Strakosch emmena la comédienne à une visite à la chute d'eau du Minnehaha, ses impressions furent notées par un journaliste de la manière suivante : « Sapristi! Zef fall ees a beautiful zing. I wonder ze enteprising men haf not build a flour mill here. Zat is ze way in la belle Amerique » (*St. Paul Daily Globe*, 3 mai 1885). De

41 « Dresses and diamonds that once made New York women jealous ».

42 « The complainant was becomingly attired in a stylish French costume. Her head adornment was a dark blue chip hat, trimmed with blue and white ribbons, and borderer with blue velvet. The Baroness was not tastefully attired, and she was anxious to explain that she left her home so hastily that she put on the first garments she found ».

43 « [...] her English has just enough of the French accent to make it extremely pleasant ».

44 « [...] a French accent that was quite delightful ».

45 Italiques en français dans l'original. « [...] had the satisfaction of projecting her piquante broken English with prosperous results ».

même, quand Aimée remercia le détective Price pour avoir retrouvé les peaux qui lui avaient été volées, un journal transcrivit ses mots : « 'Oh, Meestair Price, she exclaimed, 'what a clevaire man you are. Now we have found ze furs, I may as well get my ozzer property' » (*The New York Times*, 12 juin 1886).

Il est toujours difficile de dire, en ce qui concerne l'image d'une vedette, ce qui revient à la personnalité de la comédienne elle-même et ce qui revient à un travail réfléchi de construction de son image. La place du spontané et du délibéré n'est pas facilement discernable. Pour Aimée, particulièrement, nous n'avons pas trouvés beaucoup de témoignages de connaissances personnelles de l'actrice. Les rares commentaires que nous avons soulignent la générosité de l'actrice. C'est le cas du critique Alan Dale, qui a vécu dans la pension où Aimée logeait lors d'un de ses séjours à New York. Il l'a décrite de la manière suivante : « Elle y vivait coûteusement et tout le monde l'adorait. Je n'ai jamais trouvé une petite femme si charmante. Aimée avait un cœur aussi grand que sa réputation » (Dale 1890, 27). En effet, après sa mort, *Le Figaro* (5 octobre 1887) se souvint que « lors de l'armistice de 1871, Aimée, toujours bonne, toujours généreuse, envoyait d'Amérique un chèque de 5000 francs aux Variétés pour ceux de ses camarades plus particulièrement éprouvés par les rigueurs du siège ». En outre, Mlle Aimée a laissé une bonne partie sa fortune à l'Orphelinat des Arts de Paris. Finalement, Louise Beudet, actrice franco-canadienne célèbre de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, qui au début de sa carrière était sous la protection d'Aimée, se rappela affectueusement la vedette française : « tout ce que j'ai pu réussir dans l'opéra-comique, je le dois à Aimée » (Dale 1890, 237).

Enfin, bien que le souvenir d'Aimée n'ait pas duré auprès du grand public, il est indéniable que la comédienne a joué un rôle important dans la diffusion d'un répertoire, celui du théâtre musical français. Elle a ainsi contribué à la mondialisation culturelle au XIX^e siècle. En fait, pour ce qui concerne les arts du spectacle en particulier, nous pourrions insérer Aimée dans l'un des quatre réseaux de circulation, suggérés par Christophe Charle (2002, 324–34) dont la réunion en France témoigne de la mise en place précoce de modes de production industrielle⁴⁶ qui ont permis l'ascension de Paris à une position dominante dans le marché mondial. Ce réseau, constitué par la circulation de troupes étrangères, françaises surtout, en place depuis le XVIII^e siècle, mais dont l'intensité s'accroît au cours du XIX^e siècle, jette les bases du système de relations diffusant le répertoire parisien en Europe d'abord, puis dans le reste du monde⁴⁷.

Selon Charle, toujours, ce réseau gagne en importance surtout après les contraintes imposées par la législation napoléonienne à la profession après une période de complète liberté sous la Révolution. De cela a résulté une augmentation des effectifs professionnels qui se trouvèrent, ensuite, privés d'emplois en

⁴⁶ « La France du XIX^e siècle est le premier pays, en Europe et dans le monde, à se doter d'une véritable industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinées à un très large public » (Yon 2008, 8).

⁴⁷ Les autres trois réseaux sont celui de la traduction, celui des journaux spécialisés ou généralistes et, plus proche de la fin du siècle, celui de l'exportation professionnalisée, quand la traduction connaît une forte institutionnalisation.

quantité suffisante. Pour les comédiens qui ne trouvaient pas une place dans le compétitif marché parisien, partir à l'étranger pouvait représenter l'opportunité d'acquérir une réputation et une célébrité inespérées, offrant alors potentiellement la perspective d'un retour sur le marché français — et nous avons vu que la trajectoire de vie d'Aimée est marquée par des succès plus ou moins importants à l'étranger et des tentatives ratées de s'établir dans le milieu théâtral parisien. Mais son succès dans les pays lointains ne s'explique uniquement pas par une concurrence moins forte ou une infériorité des comédiens locaux. Aimée a su incarner un imaginaire, celui de Paris et, en particulier, de la femme parisienne. Ainsi, elle a répondu à une demande d'un certain public qui, pour se montrer à la pointe du monde moderne, voulait être en contact direct avec ce monde parisien fantasmé. Toutefois, notons que la « Parisienne » représentée par la comédienne assume des contours sensiblement différents selon le public : si le personnage est toujours sensualisé, il apparaît différemment selon le contexte : un objet franchement sexualisé au Brésil, non loin de la prostitution, tandis qu'en Amérique du Nord, Marie Aimée semblait se situer plutôt à la limite de la décence, toujours provocatrice, en train de suggérer quelque chose « de plus », mais sans pour autant dépasser les bornes de la bienséance⁴⁸ — indice de ce que la vedette a su s'adapter aux attentes de son public au conseil de ses imprésarios. Enfin, nous pouvons entrevoir une autre figure de Parisienne, qui serait plus tournée vers le public féminin : la femme moderne et émancipée, plein de *chic* et d'élégance.

RÉFÉRENCES

- Assis, Machado de. 2008. *Do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. Édité par João Roberto Faria. São Paulo : Perspectiva.
- Berlanstein, Lenard R. 2001. *Daughters of Eve*. Cambridge : Harvard University Press.
- Bordman, Gerald. 2010. *American Musical Theatre. A Chronicle*. New York : Oxford University Press.
- Charle, Christophe. 2008. *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860–1914*. Paris : Albin Michel.
- Dale, Alan. 1890. *Familiar Chats with Queens of the Stage*. New York : G. W. Dillingham.
- Filippi, Florence, Sara Harvey, et Sophie Marchand (éd.). 2017. *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*. Paris : Armand Colin.
- Fiske, Harrison G. (éd.). 1888. *New York Mirror and Directory of the Theatrical Profession for 1888*. New York : The New York Mirror.
- Fléchet, Anaïs. 2014. « Offenbach à Rio : La fièvre de l'opérette dans le Brésil du Segundo Reinado ». Dans *La circulation transatlantique des imprimés :*

⁴⁸ Peut-être que les propres conditions des spectacles ont influencé la manière comme la comédienne se présentait. Souvenons que, tandis qu'elle jouait dans des vrais théâtres aux États-Unis, l'Alcazar Lyrique à Rio de Janeiro était un café-concert qui a commencé à mettre en scène des pièces complètes, mais dont l'ambiance, beaucoup plus libre qu'un théâtre conventionnel, semble avoir subsisté.

- connexions*, sous la dir. de Márcia Abreu et Marisa Midori Deacto, 319–332. Campinas : UNICAMP/IEL/Secteur des Publications.
- Gänzl, Kurt. 2002. *William B. Gill. From the Goldfields to Broadway*. New York : Routledge.
- Ghesquière, Dominique. 2018. *La Troupe de Jacques Offenbach*. Lyon : Symétrie.
- Kaufmann, Jacobo. 2007. *Jacques Offenbach en España, Italia y Portugal*. Zaragoza : Libros Certeza.
- Kracauer, Siegfried. 1994. *Jacques Offenbach ou Le Secret du Second Empire*. Paris : Le Promeneur-Gallimard.
- Leavitt, Michael B. 1912. *Fifty years in the theatrical management*. New York : New York Broadway Publishing.
- Levin, Orna Messer. 2014. « Offenbach et le public brésilien ». Dans *La circulation transatlantique des imprimés : connexions*, sous la dir. de Márcia Abreu et Marisa Midori Deacto, 307–318. Campinas : UNICAMP/IEL/Secteur des Publications.
- Marks, Edward B. 1972. *They all had glamour, from the Swedish Nightingale to the naked lady*. Westport : Greenwood Press.
- Mattoso, Ernesto. 1916. *Cousas do meu tempo (reminiscencias)*. Bordeaux : Imprimeries Gounouilhou.
- Nájera, Manuel Gutiérrez. 2002. *Periodismo y literatura, artículos y ensayos, 1877–1894*. México, DF : Universidad Autónoma de México.
- Needell, Jeffrey D. 1987. *A Tropical Belle Époque*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Offenbach, Jacques. 2019. *M. Offenbach nous écrit : lettres du compositeur au Figaro et autres propos*. Édité par Jean-Claude Yon. Arles : Actes Sud, et Venise : Palazzetto Bru Zane, 2019)
- Prado, Décio de Almeida. 1955. « A evolução da literatura dramática ». Dans *A Literatura no Brasil*, vol. 2, sous la dir. d'Afrânio Coutinho, 249–286. Rio de Janeiro : Editorial Sul Americana.
- Preston, Katherine K. 2001. *Opera on the Road: Traveling Opera Troupes in the United States, 1825–60*. Chicago : University of Illinois Press,
- Retaillaud, Emmanuelle. 2016. *La Figure de la Parisienne des années 1760 aux années 1960. Histoire sociale et culturelle d'un type féminin urbain*. Mémoire d'HDR, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Robert, Jean-Louis. 2004. « 'La Parisienne au Parisien'. Apogée et déclin d'un mythe de la fin du XIX^e siècle à nos jours ». Dans *Être parisien*, sous la dir. de Claude Gauvard et Jean-Louis Robert, 81–95. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Senelick, Laurence. 2017. *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Veneziano, Neyde. 2010. *As Grandes vedetes do Brasil*. São Paulo : Imprensa Oficial.
- Yon, Jean-Claude. 2000. *Jacques Offenbach*. Paris : Gallimard.
- . (sous la dir.). 2008. *Le Théâtre Français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde Éditions.

———. 2014. «L'Opéra-Bouffe Offenbachien : quelques pistes pour l'étude de la circulation mondiale d'un répertoire au XIXe siècle». Dans *La circulation transatlantique des imprimés : connexions*, sous la dir. de Márcia Abreu et Marisa Midori Deacto, 291–298. Campinas: UNICAMP/IEL/Secteur des Publications.

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous abordons la biographie de la comédienne française Mlle Aimée (Célestine Marie Aimée Tronchon, 1845?–87). Elle fut un personnage central dans la diffusion du répertoire d'Offenbach et de l'opérette française à l'étranger, surtout au Brésil et en Amérique du Nord, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. L'étude de sa vie et de son image permet ainsi d'éclairer quelques aspects de la mondialisation de la culture et de la suprématie du théâtre français à l'époque.

Mots-clés : Brésil, États-Unis, Théâtre, Mondialisation, Arts du spectacle, Actrice

ABSTRACT

In this article, we address the biography of the French actress, Mlle Aimée (Célestine Marie Aimée Tronchon, 1845?–87). She has been a main protagonist in disseminating the French opera-bouffe, especially in Brazil and North America, throughout the second half of the nineteenth century. The study of her life and image therefore contributes to an explanation of some aspects of cultural globalization and supremacy of the French theater at the time.

Keywords: Brazil, United States, Theater, Globalization, Performing Arts, Actress

BIOGRAPHIE

Daniel Polleti est doctorant au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC) de l'Université Paris-Saclay. Il rédige une thèse en histoire culturelle, intitulée *Cosmopolitisme en scène. Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1889–1930)*, sous la direction de Jean-Claude Yon, dans laquelle il aborde la formation du spectacle brésilien entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle dans un contexte international de croissance de la circulation culturelle dans l'espace atlantique.