

**SCANDALES ET INTIMITES: L'ACTRICE FRANCAISE ET LA CELEBRITE
FEMININE AU DIX-HUITIEME SIECLE**

by

Maeva Mateos

B. A. in English, Paris X Nanterre Université, 2007

M. A. in French Literature, University of Pittsburgh, 2011

Submitted to the Graduate Faculty of
the Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Ph.D. in French Literature

University of Pittsburgh

2015

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
THE KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Maeva Mateos

It was defended on

November 13, 2015

and approved by

Chloé Hogg, Ph.D., Assistant Professor of French

Renate Blumenfeld-Kosinski, Ph.D., Distinguished Professor of French

Guisseppina Mecchia, Ph.D., Associate Professor of French

Francesca Savoia, Ph.D., Professor of Italian

Christopher Drew Armstrong, Ph.D., Associate Professor of Architecture

Dissertation Advisor: Chloé Hogg, Ph.D., Assistant Professor of French

Copyright © by Maeva Mateos

2015

**SCANDALES ET INTIMITES: L'ACTRICE FRANCAISE ET LA CELEBRITE
FEMININE AU DIX-HUITIEME SIECLE**

Maeva Mateos, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2015

This dissertation demonstrates how the emergence of the concept of female celebrity created a new kind of public woman and new forms of privacy in early modern France. The early modern celebrity mechanisms that I identify and analyze through the figure of the eighteenth-century French actress – her performance on stage, her rivals on and off-stage, her participation in public affairs, and her writings – contribute to the construction of her image as an actress, artist, militant, and author. Celebrity studies scholar Leo Braudy identifies the concept of “visible knownness” as a key element in the study of glory and celebrity: it is necessary for the star to be seen in order to be known and recognized as a celebrity by the public. I use Braudy’s concept of “knownness” to analyze the ways in which the creation of a public knowledge around the actress allowed the eighteenth-century French actress to forge intimate connections with her public. Drawing on the work of scholars such as Gill Perry, Felicity Nussbaum, and Laura Engel, I examine how print culture – including anecdotes, engravings, novels, and actress memoirs – shaped the celebrity actress positively as a public woman in Enlightenment France. My work thus challenges a key critical narrative in French studies regarding the place of the early modern public woman, one influenced by Jean-Jacques Rousseau’s notoriously negative vision of the public woman and based on a gendered separation of the male public sphere and the female private sphere that made it impossible for the public woman to aspire to feminine virtue. My dissertation rethinks this Rousseauist vision of the public woman through the prism of celebrity.

The actress' celebrity implies a renegotiation of the public and private spaces that legitimizes her participation in the public sphere even as it constructs her as an object of media consumption.

TABLE OF CONTENTS

1.0 INTRODUCTION.....	1
1.1 LA CELEBRITE, UN SUJET D’ETUDE	3
1.2 LA CELEBRITE FEMININE PRE-MODERNE: LE CAS DE L’ACTRICE	7
1.3 L’HISTOIRE DU METIER D’ACTEUR.....	13
1.4 LE ROLE DES MEDIAS DANS LA CONSTRUCTION DE LA CELEBRITE FEMININE PRE-MODERNE.....	16
1.5 LE THEATRE, BERCEAU DE LA CELEBRITE FEMININE PRE-MODERNE	21
1.6 LES PREMIERES ACTRICES DE THEATRE EN EUROPE	27
1.7 RESUME DES CHAPITRES	31
2.0 LA CELEBRITE PRE-MODERNE: DE LA FIGURE ILLUSTRE A LA FIGURE CELEBRE	36
2.1 CELEBRITE: DEFINITIONS	39
2.2 MODELES PRECURSEURS DE LA CELEBRITE FEMININE DU DIX- HUITIEME SIECLE: <i>LES FEMMES ILLUSTRES</i> DE MADELEINE DE SCUDERY	47

2.3	LE DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE ET L'EMERGENCE DE LA CELEBRITE PRE-MODERNE: <i>LES HOMMES ILLUSTRÉS</i> DE PERRAULT	58
2.4	L'EXPLOSION DU DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE AU DIX-HUITIÈME SIECLE.....	66
2.5	LEMAZURIER: UNE VISION HISTORISANTE DE LA CELEBRITE FEMININE PRE-MODERNE.....	70
3.0	ECRIRE ET ARCHIVER L'ACTRICE: LA CONSTRUCTION DE LA CELEBRITE FEMININE.....	83
3.1	LES MECANISMES DE LA CELEBRITE FEMININE: LE CAS DE L'ACTRICE DU DIX-HUITIÈME SIECLE.....	87
3.2	LE PRIVE DE L'ACTRICE: L'ANECDOTE ET LA CREATION D'UN PRIVE PROFESSIONNEL.....	96
3.3	CLAIRON EN MEDEE: UN EXEMPLE DE MEDIATION DE L'ACTRICE	109
3.4	ARCHIVER ET HISTORICISER LA CELEBRITE DE L'ACTRICE: LES MONOGRAPHIES DES FRÈRES GONCOURT.....	113
4.0	L'EMERGENCE D'UNE ACTRICE DOMESTIQUEE: REFORMER L'IMAGE DE L'ACTRICE AU THEATRE ET DANS LE ROMAN.....	129
4.1	RÉFORMER LE THEATRE POUR REFORMER L'ACTRICE	133
4.2	L'ACTRICE ROMANCEE: ENTRE FEMME CELEBRE ET FEMME DOMESTIQUEE	147
4.2.1	La domestication de Cécile par l'éducation dans <i>Lettres écrites de Lausanne</i>	152

4.2.2	La domestication de l'actrice par le mariage dans <i>Caliste</i>	159
5.0	L'ACTRICE-AUTEURE: LA RECHERCHE D'UNE GLOIRE LITTERAIRE.....	179
5.1	L'ACTRICE DES PSEUDO-MEMOIRES: LE CAS DE CLAIRON/CRONEL	185
5.2	L'ECRITURE DU SOI: LES MEMOIRES D'ACTRICES ET LE SELF- FASHIONING.....	202
5.2.1	Les mémoires au féminin et l'actrice	202
5.2.2	Mémoires d'actrices et rivalités.....	211
5.2.3	Les mémoires de Clairon.....	215
5.3	LA PRODUCTION LITTERAIRE DE CLAIRON	227
6.0	CONCLUSION	234
	BIBLIOGRAPHY	240

1.0 INTRODUCTION

En 1743, la Comédie française voit débiter Claire-Josèphe Lérés, dite Mademoiselle Clairon (1723-1803),¹ une jeune actrice de province alors en passe de devenir l'une des actrices les plus adulées du public, de la critique, et des auteurs et artistes de son temps. En 1765, Voltaire (1694-1778) en fait l'éloge dans un long poème intitulé « A Mademoiselle Clairon. » Ce poème porte un regard critique sur la célébrité pré-moderne. Voltaire y défend une Clairon dont l'image est tour à tour salie par les différents mécanismes de la célébrité pré-moderne. L'importance du public et des médias dans la construction et dans la légitimation de la célébrité de l'actrice prouve être particulièrement problématique pour le philosophe : le public et les médias auraient une perception erronée – car imprégnée de préjugés et d'idées reçues – de l'actrice qui, nourrie par l'opinion publique, compromettrait la réputation de l'actrice en tant que femme-artiste. Le poème de Voltaire viserait dès lors à réhabiliter l'image sulfureuse de l'actrice en faisant valoir son mérite artistique : « Le souffle du génie, et ses fécondes flammes,/N'ont jamais descendu que dans de nobles âmes,/Il faut qu'on en soit digne ; et le cœur épuré/Est le seul aliment de ce flambeau sacré :/Un esprit corrompu ne fut jamais sublime » (v. 13-17). Son art et son talent sont autant de qualités témoignant de sa noblesse et de sa vertu, et réfutant, de ce fait, la force corruptive que l'opinion publique lui dit exercer sur le théâtre et sur ses spectateurs. Clairon

¹ Mademoiselle Clairon porte plusieurs noms. Avant d'adopter Clairon comme pseudonyme et nom de scène, Claire-Josèphe Lérés se rebaptise Claire-Josèphe-Hippolyte Lérés de La Tude.

prouve, à travers son travail d'interprétation, être de nature vertueuse ; les vertus qu'elle incarne sur scène ne sont pas juste jouées, elles sont innées : « L'amitié, la grandeur, la fermeté, la foi,/Les vertus que tu peins je les retrouve en toi ;/Elles sont dans ton cœur : la vertu que j'encense/N'est pas des voluptés la sévère abstinence » (v. 26-30). Selon Voltaire, la vertu ne saurait être synonyme de chasteté. Cette conception de la vertu bénéficie à l'actrice du dix-huitième siècle alors traditionnellement perçue comme sexuellement libérée et donc moralement dangereuse. En dressant un portrait vertueux de Clairon, Voltaire déssexualise le regard porté sur l'actrice pré-moderne et, ce faisant, corrige le rapport du public à l'actrice, notamment sa perception de l'actrice. Un tel portrait de l'actrice lui permet de condamner le comportement quelque peu malveillant et méprisant du public vis-à-vis de l'art et de la célébrité de l'actrice : « La malice, l'orgueil, un indigne désir/D'abaisser des talents qui font notre plaisir,/De flétrir les beaux arts qui consolent la vie ;/Voilà le cœur de l'homme ; il est né pour l'envie./A l'Eglise, au barreau, dans les camps, dans les cours,/Il est, il fut ingrat, et le sera toujours » (v. 59-64). Le public, chargé de juger du talent et du mérite de l'actrice, constitue un obstacle au plaisir de Voltaire en tant que spectateur, au fleurissement du théâtre, et à la consécration de l'actrice. La malice, l'orgueil, le désir, et l'envie sont autant de vices qui, associés aux juges de l'actrice, permettent à Voltaire d'innocenter l'actrice : l'actrice ne serait pas coupable de corruption morale ni de vices ; elle en serait la victime. Voltaire dit, en parlant de Clairon, n'être « point surpris qu'un sort capricieux/Ait pu mêler quelque ombre à tes jours glorieux » (v. 51-2). La célébrité prouve avoir redéfini le sort de nombreuses figures publiques. Voltaire donne pour exemples Philippe Quinault (1635-88), Molière (1622-73), François Fénelon (1651-1715), ou encore Antoine Arnauld (1612-94) : ces auteurs de renom ont, au même titre que Clairon, essuyé des injures et souffert de leur célébrité en exposant leur art à la critique. Le public, mais aussi les

médias de la période, en sont pareillement responsables. Voltaire semble réprouber le rôle prépondérant des médias dans la construction et la destruction d'une réputation : « Ce siècle ridicule est celui des brochures, / Des chansons, des extraits, et surtout des injures » (v. 77-8). La réputation de Clairon est directement affectée par les divers portraits (textuels et visuels) publicisant son image, que ce soit par le biais de correspondances privées, d'anecdotes, de rapports de police, de monographies, ou encore de mémoires fictifs. Voltaire prédit, et à raison, que « ce siècle des talents vivra dans la mémoire » (v. 66). Or, comme nous le verrons, si les médias permettent à l'actrice d'inscrire son art et sa célébrité dans la postérité, c'est à travers l'écriture – notamment celle de ses propres mémoires – qu'elle parvient à accéder à une forme d'auto-détermination.

Le poème de Voltaire met en vers les difficultés rencontrées par l'actrice du dix-huitième siècle pour légitimer son statut de femme publique et professionnelle, ainsi que le rôle de la culture de l'imprimé dans la construction de sa célébrité. Quelle image de l'actrice est véhiculée par les médias du dix-huitième siècle ? En quoi cette image sert ou dessert-elle la célébrité de l'actrice ? Quels sont les mécanismes propres à construire la célébrité de l'actrice ? Quel rôle l'actrice joue-t-elle dans la construction de sa propre célébrité ? Je pars de ces questions pour retracer l'histoire de l'actrice pré-moderne et son rapport à la célébrité.

1.1 LA CELEBRITE, UN SUJET D'ETUDE

Les études sur la célébrité ont connu un essor tout particulier à partir des années 80. Cet intérêt de plus en plus prononcé pour la célébrité se traduit par le lancement, en 2010, de la revue

académique *Celebrity Studies*. S'il n'existe pas de théoriciens de la célébrité à proprement parler, certains théoriciens, au sens plus large, ont commencé dès les années 40 à s'intéresser à la culture de la célébrité. En 1947, Max Horkheimer et Theodor W. Adorno publient *Dialectic of Enlightenment : Philosophical Fragments*. Les deux philosophes y critiquent ce qu'ils appellent l'industrie culturelle. Ils dénoncent, entre autres, la banalité de la culture de masse, et reproche à l'industrie culturelle de manipuler le consommateur : l'industrie culturelle crée et satisfait des besoins dans le but de pousser le public à la consommation et, par association, de faire grandir un capital. L'art ainsi instrumentalisé, la culture devient interchangeable – toutes les formes d'arts finissent par communiquer les mêmes idées – et standardisée, rendant, de ce fait, toute réflexion critique et recours à l'imagination et interprétation personnelles impossibles. Bien que Horkheimer et Adorno n'adressent pas directement la question de la célébrité, leur critique de l'industrie culturelle soulève un problème repris par David P. Marshall dans son *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture* (1997) : celui de la formation de l'individu, capable de choisir et de raisonner, et de son individualité. Selon Marshall, le pouvoir de la célébrité est tel qu'il conditionne le mode de pensée du public. En tant que figure publique, la célébrité exerce une influence sur le public en fournissant les outils nécessaires à l'interprétation et à la compréhension de notre culture.

La célébrité est un vaste sujet d'étude et, de ce fait, un concept difficile à définir et à contenir. Pour Chris Rojek, la célébrité n'est pas intrinsèque à l'individu, mais attribuée à un individu : véritable fabrication médiatique, la célébrité est « the attribution of glamorous or notorious status to an individual within the public sphere » (10). Une telle attribution se fait par le biais des médias. Graeme Turner précise que « celebrity is not only a discursive effect but also a commodity, one that is produced, traded and marketed by the media and publicity industries »

(10). Alors que Marshall, Rojek, et Turner se focalisent sur la construction discursive et médiatique de la célébrité moderne dans les médias, et à sa fonction culturelle, commerciale, et publicitaire, Leo Braudy et Claire Brock en étudient les manifestations antérieures. Pour Braudy, l'histoire de la gloire et de la célébrité remonte à l'antiquité ; le désir d'être célèbre a, selon lui, toujours existé. Brock s'intéresse, quant à elle, à la féminisation de la célébrité dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Elle définit la période 1750-1830 comme « a cultural moment [...] when fame as a concept underwent a process of feminization and enabled women to embrace celebrity » (1). Une telle féminisation de la célébrité témoigne du pouvoir culturel et médiatique grandissant de la femme publique tout au long du dix-huitième siècle. Felicity Nussbaum, Joseph Roach, et Laura Engel prêtent une attention toute particulière à la célébrité de l'actrice britannique au dix-huitième siècle : à sa fonction sociale, artistique, culturelle, intellectuelle, et politique, et à son rapport au public. Ces trois historiens de la célébrité s'accordent pour dire que l'émergence de la célébrité féminine au dix-huitième siècle est étroitement liée à la visibilité de l'actrice dans l'espace public, à son exposition médiatique, et à la construction d'une « public intimacy » de l'actrice. Cette « public intimacy » de l'actrice fait partie intégrante de ce que Roach appelle le « It » de l'actrice :

Public intimacy describes the illusion of proximity to the tantalizing apparition ; synthetic experience, the consumption of its spun-off products such as plays, magazines, or movies ; and the It-Effect, its deifying reception. The It-Effect, in turn, intensifies the craving for greater intimacy with the ultimately unavailable icon. Constructed both through the publicity manipulated by celebrities themselves or their acolytes and through the imaginative contribution of their fans, It patches together a specter more ragtag than any saintly relic : assorted features and body, bits of clothes and accessories, briefly

glimpsed gestures and expressions – all cohering only in the mass hallucination that everyone either wants to touch or be touched by and no one can either find or forget. (*It* 44)

La célébrité de l'actrice – sa « public intimacy » et son « It » – devient le réceptacle d'un désir d'intimité. Ce désir d'intimité (à distance) de l'actrice est produit et nourri par les médias, à la base de la célébrité. Turner explique que « the precise moment a public figure becomes a celebrity [...] occurs at the point at which media interest in their activities is transferred from reporting on their public role (such as their specific achievement in politics or sport) to investigating the details of their private lives. Paradoxically, it is often the high profile achieved by their public activities that provides the alibi for this process of 'celebritisation' » (8). C'est le cas de l'actrice du dix-huitième siècle : sa vie privée est bien plus médiatisée et donc bien plus connue du public que son talent et son mérite artistique. Victime et complice d'une surmédiatisation de son image, elle doit apprendre à travailler en tandem avec les médias de son temps pour modeler l'image qu'elle souhaite transmettre d'elle à la postérité.

En France, la célébrité est un sujet d'étude encore nouveau. Antoine Lilti est le premier historien français à conduire une étude historique sur l'avènement de la culture de la célébrité en Europe. Dans *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)* (2014), Lilti situe l'émergence de la célébrité (dans le sens moderne du terme) dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle ; ce faisant, il se dresse, tout comme Braudy, contre les discours définissant la célébrité comme un phénomène purement contemporain, fertilisé dans l'ère médiatique et numérique. Tandis que Lilti se propose de retracer la généalogie de la célébrité et d'en analyser les mutations culturelles chez les plus grandes figures historiques, culturelles, littéraires, et

politiques européennes (hommes et femmes confondus), j'offre, dans la même veine que Brock, une vision féminisée de la célébrité pré-moderne à travers le prisme de l'actrice française.

1.2 LA CELEBRITE FEMININE PRE-MODERNE: LE CAS DE L'ACTRICE

La célébrité de Clairon témoigne d'un changement dans la condition sociale et culturelle de la femme pré-moderne française. Dès le seizième siècle, la femme se voit, par l'intermédiaire des salons littéraires, investie d'une fonction intellectuelle et artistique lui permettant de légitimer son statut de femme publique. Une telle démocratisation des lettres et des arts encourage une floraison de femmes publiques à occuper l'espace du salon. Alors que les salons des seizième et dix-septième siècles se voient limités aux femmes de lettres, aux aristocrates, ou encore aux précieuses, ils incluent, à partir du dix-huitième siècle, peintres, chanteuses, et actrices. On y retrouve, par exemple, la peintre Louise Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), la chanteuse Madeleine-Sophie Arnould (1740-1802), et les actrices Jeanne-Françoise Quinault-Dufresne (1699-1783) et Adrienne Lecouvreur (1692-1730). La célébrité de ces femmes-artistes représente un atout de taille dans la popularisation des salons ; leur art et leur personnalité attirent davantage d'écrivains et d'artistes dans l'espace du salon. Quels que soient les critères d'inclusion de ces femmes-artistes – que les salons se montrent plus inclusifs à mesure qu'ils se popularisent ou qu'ils cherchent à gagner en popularité en se montrant plus inclusifs – la présence de ces femmes-artistes dans l'espace du salon rend compte d'un changement dans la condition sociale et culturelle de la femme pré-moderne, notamment d'un désir de faire valoir le statut de ces artistes en tant que femmes publiques et professionnelles à part entière. En se montrant plus

globalisants et plus inclusifs, les salons tendent à se faire le reflet d'une nouvelle réalité pour la femme pré-moderne, une réalité lui permettant de se libérer des contraintes sociétales exigeant sa domestication, de se frayer un chemin dans la sphère publique, et d'accéder à une forme de célébrité. Comme le remarque Brock, « women came increasingly to dominate a feminized literary culture, their civilized and civilizing influences providing the standard by which to judge cultural sophistication » (1). C'est le cas des précieuses, par exemple. A l'origine de la préciosité – un mouvement culturel prônant des valeurs dites précieuses, à savoir un goût pour le raffiné, le rejet de l'autorité masculine, et l'adoption d'un langage noble, créé par les précieuses pour leur propre usage – la précieuse se sert de l'espace du salon pour discuter de ses lectures et de sujets de société qui lui sont chers, tels que l'éducation des filles et l'institution du mariage, entre autres. Malgré les nombreux débats générés par le mouvement de la préciosité, la précieuse prouve exercer une certaine influence sur la production littéraire de son temps, et porter un regard critique sur les sujets de société abordés dans l'espace du salon.²

Quoique la précieuse offre un modèle positif de la publicité féminine, la femme publique pré-moderne est traditionnellement perçue comme transgressive. Quelle que soit sa classe sociale, sa profession, ou son degré de célébrité, la femme publique pré-moderne transgresse les lois de la société et de la Nature, ce pour quoi elle se voit tour à tour moquée, humiliée, voire marginalisée. La célébrité féminine, un concept encore nouveau au dix-huitième siècle, constitue

² Pour en savoir plus sur la nature et sur le fond de ces débats, mais aussi sur le caractère controversé du terme « précieuse, » voir « The Salons, 'Préciosité,' and the Sphere of Women's Influence » de Joan DeJean dans *A New History of French Literature* (1989). Pour plus d'informations sur l'évolution du mouvement des précieuses avant et après la Fronde (c'est-à-dire avant 1648 et après 1653) et sur ce que DeJean appelle le « precious decade » (1653-1660), voir chapitre 1 dans *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France* (1991) de DeJean, surtout les pages 51-2. Sur la création et sur le développement de la préciosité, mais aussi sur le rôle des précieuses au sein de ce mouvement, voir Myriam Maître, surtout la troisième partie, et « The Fear of Women and the Fictions of Préciosité » (1981) de Domna C. Stanton.

une forme de transgression : la femme célèbre doit sa célébrité à sa professionnalisation et à sa visibilité dans l'espace public, entre autres. La femme célèbre ne peut pas ou ne peut plus, dès lors, correspondre à l'image stéréotypée de la femme dominée par l'homme et enfermée dans son rôle de femme domestique. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dit regretter que la pudeur et la timidité naturelles de la femme aient disparu au contact de la société, et aient fait place à l'indécence et à la corruption des mœurs. L'actrice en est en partie responsable. Dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), Rousseau associe le métier d'actrice aux mauvaises mœurs, un « désordre » (210) qui menace de contaminer les spectateurs. L'actrice ne peut, de par ce que son « état déshonorant » implique, prétendre à la vertu et au statut d'honnête femme ; elle est dès lors condamnée à vivre une existence dissolue (Rousseau 223). Rousseau parle de son état en ces termes :

Je demande comment un état dont l'unique objet est de se montrer au public, et qui pis est, de se montrer pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes, et pourrait compatir en elles avec la modestie et les bonnes mœurs ? A-t-on besoin même de disputer sur les différences morales des sexes, pour sentir combien il est difficile que celle qui se met à prix en représentation ne s'y mette bientôt en personne, et ne se laisse jamais tenter de satisfaire des désirs qu'elle prend tant de soin d'exciter ? (222)

Or cette perception rousseauiste de l'actrice s'avère être réductrice. L'actrice ne fait pas que se montrer, comme semble le suggérer Rousseau. L'actrice est aussi une artiste, un statut qu'elle doit à l'intellectualisation de son jeu/ « je, » que ce soit dans l'interprétation des rôles qu'elle entreprend, dans sa participation à la gérance du théâtre, dans ses réflexions écrites sur son art et sur l'industrie du théâtre, ou dans son engagement politique dans la défense de sa profession et de la communauté des acteurs. Néanmoins, son statut de femme publique demeure

problématique dans une société dominée par des doctrines rousseauistes préconisant la domestication de la femme.

L'influence du discours rousseauiste sur la femme publique pré-moderne se fait ressentir dans plusieurs études critiques consacrées à la place de la femme dans la société française du dix-huitième siècle. Joan Landes, par exemple, s'intéresse à l'organisation dite *gendered* de la société française du dix-huitième siècle, depuis la monarchie absolue jusqu'à la république démocratique. Dans son *Women and the Public Sphere in the Age of Revolution* (1988), Landes étudie la manière dont les changements de régime et, par conséquent, les changements dans l'organisation de la vie publique ont affecté le système de représentation des femmes au cours du dix-huitième siècle. Selon Landes, il faut attendre 1789 et la révolution pour rendre compte d'un pouvoir dit *gendered*. Du temps de la monarchie absolue, la suprématie du roi élevé au-dessus de toutes et de tous reléguait d'office les hommes au même état de subordination que les femmes. Cette effémination était considérée une faiblesse et, de ce fait, représentait un danger pour la sécurité politique et militaire de la nation, d'où le mécontentement des partisans républicains et leur décision d'instaurer une réforme domestique qui replacerait le roi à une position plus modeste – un homme parmi les siens – et reconduirait les femmes vers l'espace du domestique. La figure de l'actrice me permet de repenser le travail de Landes sur la place de la femme dans la sphère publique du dix-huitième siècle : l'actrice du dix-huitième constitue un nouveau modèle de femme capable de redéfinir le rapport de la femme à la sphère publique de par sa profession, son exposition médiatique, et sa célébrité.

En tant que femme publique et professionnelle, l'actrice redéfinit les espaces privés et publics, questionnant ainsi la séparation dite *gendered* de l'espace public masculin et de l'espace privé féminin. Nussbaum qualifie ces espaces de « fluid categories » pour l'actrice : l'espace

occupé par l'actrice crée des espaces privés (sur scène) dans l'espace public qu'est le théâtre (13). L'actrice est à la fois associée à l'intimité des espaces intérieurs de par son sexe, au privé rendu public de par son exposition à l'œil du public dans l'espace public du théâtre, et au sexuellement accessible de par les désirs qu'elle fait naître chez son public. Cette reconfiguration des espaces privés et publics s'est traduite différemment en France et en Angleterre. Cheek oppose les acteurs britanniques aux acteurs français dans leur rapport au public et à la publicité. Bien que le théâtre soit traditionnellement associé à la prostitution, aussi bien en France qu'en Angleterre, les acteurs britanniques seraient, contrairement à leurs confrères français, en mesure de pouvoir prétendre à la vertu domestique. Alors que les Anglais tendent de plus en plus à voir les espaces et les figures publics comme « sanitized », le public français considère toujours le métier d'acteur comme incompatible avec la vertu (Cheek, *Sexual Antipodes* 47). Les lois sur l'excommunication ont joué un rôle déterminant dans la réputation du théâtre et de la communauté des acteurs en France. Le fait que les acteurs ne soient pas autorisés à se marier rend toute copulation synonyme de vice et de débauche sexuelle, et, de ce fait, contribue à la représentation du théâtre comme lieu de tous les excès. Ceci explique que Rousseau en souhaite la suppression. Rousseau craint tout particulièrement que la présence des femmes dans l'espace public ne compromette le bon fonctionnement de la société. Le cas de Marie-Antoinette, figure royale et politique de pouvoir, justifie les craintes générées par les femmes publiques. Lynn Hunt précise que sa réputation de débauchée lui a non seulement valu d'être associée à toutes sortes de scandales, mais a aussi servi à condamner les effets de la sexualité féminine sur le corps politique ; la présence de la femme dans la sphère publique prouve être incompatible avec l'idée d'une sphère publique et vertueuse.³ La crainte de Rousseau vis-à-vis de la femme publique se

³ Pour plus d'informations sur la figure controversée de Marie-Antoinette, voir chapitres 3 et 5 dans

traduit, au théâtre, par une crainte de l'actrice. L'actrice du dix-huitième siècle souffre de son image de femme publique. L'infamie de sa profession, son association au milieu de la prostitution, et la sexualisation de son image (facilitée par sa visibilité dans l'espace public du théâtre) entachent sa réputation et discréditent son art et son talent d'actrice. L'étude conduite par Berlanstein sur les actrices de la Comédie française au dix-huitième siècle révèle l'influence du discours rousseauiste dans la perception de l'actrice : le pouvoir de l'actrice sur le public, mais aussi sur l'institution du théâtre est avant tout sexuel ; il est associé à son corps et à un mode de vie décousu. Si un tel pouvoir compromet, ou du moins complique, l'institutionnalisation de divers projets de réforme visant à moraliser le théâtre, l'existence d'une autorité féminine au sein de la sphère publique semble désormais possible et demande à être conçue à travers le prisme de l'actrice.

Contrairement à Cheek, Hunt, et Berlanstein dont les études respectives témoignent encore d'une stigmatisation sexuelle et sociale de l'actrice, j'adopte une approche plus positive, moins ancrée dans le discours rousseauiste, du rapport de l'actrice à la sphère publique en prenant en compte sa célébrité et sa participation à la vie culturelle et intellectuelle du dix-huitième siècle. La professionnalisation de la femme et la célébrité qui en découle – comme c'est le cas pour l'actrice – me permettent de remettre en cause la vision rousseauiste de la femme pré-moderne et de légitimer, un tant soit peu, la présence de la femme dans l'espace public et son statut de femme publique et célèbre.

1.3 L'HISTOIRE DU METIER D'ACTEUR

Le métier d'acteur fait son apparition dans l'histoire à l'époque romaine. C'est à partir de cette époque que le métier d'acteur est, tout comme celui de gladiateur et de prostitué, associé à l'infâme. Dans son étude des professions dites infâmes, Catharine Edwards explique que l'acteur, le gladiateur, ou encore la prostituée, sont qualifiés de « paradigms of the antithesis of honor » (670), faute de gagner dignement leur vie : « they lived by providing sex, violence, and laughter for the pleasure of the public – a licentious affront to Roman *gravitas* [dignity] » (67). Edwards ajoute que toute profession dite infâme était, à l'époque romaine, associée à une forme de « transgressive sexuality » (68) en raison du désir que l'acteur, le gladiateur, et la prostituée font naître chez le public – un désir synonyme de corruption morale – en devenant les sujets d'un spectacle public. L'association de l'acteur à l'infâme se prolonge jusque dans le dix-septième siècle et modèle l'image et le traitement de l'acteur pré-moderne. Le métier d'acteur est, à l'époque romaine (et plus tard, à partir du dix-septième siècle), souvent comparé, si ce n'est réduit, à celui de prostitué. Tout comme les prostituées, le corps des acteurs (hommes et femmes confondus) est chosifié et traité comme une commodité : il leur faut plaire et donner du plaisir pour être financièrement récompensés. Les droits civiques et civils des acteurs romains et pré-modernes se voient, de par leur association au milieu de la prostitution, strictement limités. Les acteurs romains ne peuvent prétendre au titre de citoyen : « self-control and discernment regarding sensual pleasures were traditionally the markers of masculinity and social refinement. Immoderate pursuit of low pleasure was associated with women, slaves, and the poor – those who had to be controlled by others if they were not to fritter way their lives in self-indulgence » (Edwards 68). Les acteurs français sont, quant à eux, soumis aux lois de l'excommunication :

jusqu'au dix-huitième siècle, ils ne peuvent, de par leur profession et leur mode de vie, bénéficier de la protection de l'Église qui leur refuse les sacrements du mariage et la sépulture religieuse.

Quoique la création d'une institution culturelle telle que le théâtre français ait permis aux acteurs du dix-huitième siècle de légitimer, un tant soit peu, leur profession, l'actrice pré-moderne souffre encore de son image de femme publique et professionnelle, elle-même associée à celle de la prostituée. Deborah C. Payne – qui s'intéresse à l'émergence et au développement d'un statut professionnel pour la femme du dix-septième siècle en Angleterre – explique que la construction de l'image de l'actrice en tant que femme publique et professionnelle repose sur un double phénomène, celui d'une objectification sexuelle et d'une professionnalisation simultanées de l'actrice, amplifié par sa visibilité dans la sphère publique : « Professionalization during the late seventeenth century functions analogically to objectification [dans la mesure où] it too diminishes the subject, reducing her human complexity to the adequate performance of few prescribed tasks » (16). Payne ajoute que « perspectivism and professionalism spawn a complex dynamic whereby perfectly ordinary women become simultaneously the object of collective attention and the practitioners of an 'art,' a doubly powerful yet circumscribed position » (35). La professionnalisation de la femme pré-moderne est grandement appréhendée. La femme professionnelle nourrit la peur que la femme domestique – et donc ordinaire, selon les idéaux sociétaux du dix-huitième siècle – sorte du rang et se fasse la rivale des hommes de par sa présence et sa visibilité dans la sphère publique, et de par la démonstration publique de son savoir. La femme professionnelle, notamment l'actrice pré-moderne, est d'autant plus dangereuse qu'elle mène, selon les médias de la période, un style de vie contraire à la vertu. Cette réputation lui vaut d'être associée, comme l'actrice romaine, au milieu de la prostitution : « the way in which [actresses] made their living, exposing themselves to public view, their

bodies objects of fascination and desire, was perceived to be analogous to the way in which prostitutes made their living » (Edwards 81). Edwards précise que toute femme perçue comme « openly promiscuous » (76) – ce qui est le cas de l’actrice pré-moderne, par exemple – devrait, au même titre que la prostituée romaine, être juridiquement recensée comme « prostituée, »⁴ quand bien même elle ne serait pas payée pour ses *services sexuels*. Le mot « prostituée » vient du latin « prostituere » qui signifie « placer devant, » « exposer aux yeux. » De par leur profession, les actrices sont, au même titre que les prostituées, publiquement visibles ; elles occupent le devant de la scène, s’exposant ainsi au regard du public. Elles se distinguent en cela de la femme idéale du dix-huitième siècle, à savoir une femme confinée dans les limites de l’espace privé et entièrement consacrée à ses fonctions domestiques. Les prostituées et les actrices ne peuvent, par conséquent, aspirer à la vertu féminine et au respect de leur profession et de leur image de femme (publique), d’où le fait qu’elles soient, jusqu’au dix-huitième siècle (et même après), si souvent associées les unes aux autres.

De manière étonnante, l’apparition de l’actrice sur la scène européenne du seizième siècle intervient à la même époque que la *disparition* de la prostituée, à savoir son exclusion du paysage social. Comme le précise Aurore Evain, la prostituée passe alors de « tolérée » à « hors la loi » (131). Cheek remarque que « prostitution would be tacitly tolerated [...] as long as the brothel proprietors furnished written records to the police about their employees and clientele » (« Prostitutes of ‘Political Institution’ » 193). Ces rapports auraient pour objectif de divertir le roi. Afin de s’assurer de la coopération des prostituées et des propriétaires de bordels à l’origine de ces rapports, la police doit en renforcer la surveillance : « Prostitutes without protection from

⁴ Au début du troisième siècle, un juriste romain, Domitius Ulpianus, demanda à ce que le statut de prostituée soit reconnu comme un statut civil à part entière ; un tel statut permettrait à la prostituée romaine de se défendre contre les accusations d’adultère.

a brothel or an important client, or without proof that they were employed actresses, faced up to three years in prison. The penalty for a proprietor's failure to cooperate with the police comprised both public exposure and imprisonment » (Cheek, « Prostitutes of 'Political Institution' » 193). Ce chassé-croisé – apparition de l'actrice/disparition de la prostituée – est à l'origine de la sexualisation de l'actrice, une caractéristique héritée de la prostituée. Evain explique que « la fonction sociale de la prostituée [étant] restée en partie vacante, [...] la comédienne aurait pris en charge une partie de son rôle sexuel, de façon plus détournée, dans une exhibition qui restait de l'ordre du jeu et de la fonction, autorisant une complicité charnelle plus latente avec le public » (131-2). A la différence de la prostituée, la capacité de l'actrice à disposer de son corps et de sa sexualité constitue un acte transgressif en ce qu'il permet à l'actrice d'utiliser son corps et sa sexualité à des fins créatives et, ce faisant, de s'assurer une reconnaissance sociale et artistique la menant à la célébrité (Evain 143). Lilti dit de la célébrité de certaines actrices qu'elle « repose [dès la fin du dix-septième siècle] sur la trouble curiosité du public pour leurs frasques supposées, » d'où sa proximité avec la figure de la prostituée (46). La vie privée de l'actrice suscite de nombreuses rumeurs qui nourrissent cette sorte de fascination érotique pour la figure de l'actrice, et, ce faisant, la confondent avec celle de la prostituée.

1.4 LE ROLE DES MEDIAS DANS LA CONSTRUCTION DE LA CELEBRITE FEMININE PRE-MODERNE

D'un point de vue rousseauiste, le concept de célébrité féminine pose problème dans la mesure où, au cœur du débat de la célébrité féminine pré-moderne se trouve la question de la visibilité de

l'actrice dans les espaces publics. La visibilité de l'actrice passe, dès la fin du dix-septième siècle, par le développement de la culture de l'imprimé. Cette visibilité de l'actrice contribue à sa « knownness, » un terme emprunté à Braudy ; en d'autres mots, l'actrice doit être vue pour être connue et reconnue. Braudy se sert du concept de « knownness » comme élément clé dans l'étude de la gloire et de la célébrité et explique que le théâtre et autres formes de performances publiques ont connu un nouveau vent de popularité au moment de la Renaissance, grâce à l'importance accordée au concept de « knownness » et plus précisément à celui de « visible knownness » : « visible knownness » est non seulement indispensable à tout individu prenant part à la vie publique, « visible knownness » est également garant d'une « secular immortality » (« Knowing the Performer » 1071-2). Mon étude de la « visible knownness » de l'actrice dans l'imprimé, mais aussi dans l'art (peintures, gravures, sculptures), me permet de me détacher d'une certaine tendance critique à associer le pouvoir de l'actrice à son corps et à sa sexualité et, ce faisant, de définir l'actrice en tant que sujet culturel et intellectuel.

La femme illustre fait son apparition dans l'imprimé dès le dix-septième siècle dans des ouvrages historiques et à caractère biographique dédiés aux vies illustres. Par exemple, la femme forte, icône féminine dominante capable d'exploits militaires en période d'insurrection politique, est célébrée dans des recueils servant d'emblème de courage féminin et d'exemple à suivre tels que *Femmes illustres ou les harangues héroïques* (1642) de Madeleine de Scudéry (1607-1701), *La Femme héroïque* (1645) de Jacques Du Bosc (?-?), ou encore *La galerie des femmes fortes* (1647) de Pierre Le Moyne (1661-1706). Cette tendance se prolonge jusque dans le dix-huitième siècle. Ce sont alors correspondances privées, rapports de police, récits anecdotiques, mémoires fictifs et personnels, ou encore peintures et gravures – textes que je définis comme supports médiatiques de la célébrité féminine – qui attestent de la « visible knownness » de la femme

publique et introduisent un concept nouveau : celui de célébrité féminine. La célébrité de l'actrice ne repose donc pas uniquement sur son interaction avec l'institution du théâtre mais aussi, et surtout, sur son interaction avec les médias de son temps.⁵ L'ensemble des supports médiatiques mentionnés ci-dessus constitue une archive autour de l'actrice, c'est-à-dire un savoir construit sur la vie publique et privée de l'actrice, qui gonfle sa célébrité et donne matière à son « image. » Roach s'est servi de la figure de Nell Gwyn (1650-1687), actrice britannique du dix-septième siècle, pour étudier cette question de l' « image » de l'actrice. Il explique que : « The attention paid to Nell Gwyn has always mixed the personal with the professional, notoriety with celebrity, so that her name has become a catch-all for miscellaneous guilty pleasures, prefiguring the concept of what today we call an 'image.' An image in this sense, which Gwyn pioneered, means that the idea of a celebrity – characters, life-story and look – circulates in the absence of her person » (« Nell Gwyn » 64).⁶ Une même « image » de l'actrice française pré-moderne se forme à partir de ce qui est dit et publié à son sujet. Les médias révèlent des informations d'ordre professionnel et privé sur l'actrice qui participent à la construction d'une « image » à la fois visuelle et mentale de la célébrité féminine.

Le développement de la culture de l'imprimé a encouragé la création de divers modes de publicité activement recherchés par la femme publique du dix-huitième siècle. La publicité est un concept pré-moderne dont l'apparition dans le dictionnaire coïncide avec celle de la célébrité

⁵ Selon l'historien Robert Darnton, les ragots (« gossip ») et les chansons sont les deux modes d'informations les plus efficaces au dix-huitième siècle en France. Pour plus d'informations sur la diffusion des nouvelles (de l'oral à l'imprimé en passant par les nouvelles à la main), et sur le rôle des divers supports médiatiques existants dans le traitement des nouvelles et dans la création d'une opinion publique, voir « An Early Information Society : News and the Media in Eighteenth-Century Paris » (2000) de Darnton.

⁶ L'étude de Roach se concentre exclusivement sur les actrices britanniques. J'avance toutefois que les conditions d'accès au statut de célébrité des actrices britanniques valent également pour les actrices françaises.

dans le sens moderne du terme.⁷ Brock explique que « the politics of fame shifted in the second half of the eighteenth century to allow not only a more democratic modernization of celebrity, but also a feminization of a classical concept [that of fame] increasingly outmoded in a society driven by an obsession with instantaneous, multi-media forms of representation » (2). L'actrice, par exemple, comprend le besoin de travailler en tandem avec les médias de son temps pour publiciser son image et pour s'assurer d'une « visible knownness. » Brock revient sur l'importance des portraits (peints ou gravés) dans la construction d'une « visible knownness » de la femme publique pré-moderne :

Anyone could commission a portrait by the latest famous artist, provided they could pay the fees. Demand was so great for pictures of the latest star that engravers and miniaturists would often copy the portrait and introduce it into the print shops even before the paint had dried on the canvas, ensuring a maximum audience for the renowned of the day. A face could easily be tracked on the metropolitan streets, and the most painted women of the day, like Mary Robinson or the Gunning sisters, would be besieged while leaving houses, shops, parties. (11)

Les portraits d'acteurs, phénomène nouveau au dix-huitième siècle, témoignent d'une transformation sociale de la culture visuelle, elle-même étroitement associée à la culture de la célébrité. L'effervescence autour des portraits d'acteurs est liée à la présence de plus en plus marquée du théâtre dans la vie culturelle du dix-huitième siècle. Lilti précise que « les portraits y étaient de plus en plus visibles [surtout dans les grands centres urbains], sous toutes formes de supports, des portraits peints exposés lors des salons de l'Académie jusqu'aux figures de

⁷ Le mot « publicité » fait son entrée dans le dictionnaire pour la première fois en 1694, et renvoie alors strictement au caractère public d'un crime ; la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) donne pour exemple : « La publicité du crime le rend encore plus atroce et plus punissable. »

porcelaine devenues des cadeaux à la mode, en passant par les nombreuses gravures vendues sur les éventaires des marchands » (76). Ces supports visuels contribuent non seulement à la célébrité de l'actrice, mais aussi au développement de nouvelles techniques de *self-fashioning*⁸ – un terme emprunté à Laura Engel – permettant à la célébrité féminine pré-moderne de façonner sa « visible knownness » et sa réputation en tant que femme publique et professionnelle. C'est le cas de Clairon, par exemple. Si les portraits, sculptures, et médailles à son effigie participent à la construction de sa « visible knownness, » et donc de sa célébrité, c'est à travers l'écriture de ses mémoires personnels – technique de *self-fashioning* à la mode dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle – que l'actrice dit offrir une juste représentation de son art – théâtral mais aussi littéraire – et de sa personne.

La célébrité de l'actrice ne se réduit pas à la visibilité de son image par le biais du portrait : elle se nourrit aussi de toutes sortes de récits – correspondances privées, anecdotes, mémoires, et rapports de police, entres autres – visant à susciter la curiosité du public et à faire fructifier la notoriété de l'actrice. Lilti porte une attention toute particulière aux journaux traitant de l'actualité mondaine et culturelle de l'époque : ces journaux « offrent à leurs lecteurs les nouvelles des spectacles et des parutions littéraires, des principaux évènements littéraires et politiques, mais aussi les faits divers les plus saillants et, de plus en plus, des anecdotes sur la vie, publique et privée, des personnes célèbres » (77). La floraison et la popularité de ces

⁸ Le *self-fashioning* est un procédé culturel datant du seizième siècle. D'après Stephen Greenblatt, c'est au seizième siècle qu'apparaît une « increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process » (2) ; en effet, c'est au seizième siècle que « *fashion* seems to come into wide currency as a way of designating the forming of a self. » Pour plus d'informations sur les origines du *self-fashioning*, voir l'introduction à *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare* (1980) de Greenblatt. Dans son étude de la célébrité féminine au dix-huitième siècle, Engel reprend l'argument défendu par Braudy dans son *Frenzy of Renown* (1986) selon lequel « emphasis on the individual, along with the emergence of modern image-making technology, allowed for a degree of self-fashioning that was impossible in earlier periods » (8). Pour en savoir plus sur les nouvelles techniques de *self-fashioning* adoptées par l'actrice au cours du dix-huitième siècle, voir Engel 14-20.

journaux, de paire avec l'alphabétisation toujours croissante du public, marquent « un véritable tournant dans l'histoire de l'imprimé, de ses usages, et de ses effets » ; il s'agit d'un nouvel âge médiatique (Lilti 77). A la différence des journaux anglais, les journaux français souffrent de la censure, ce qui explique qu'ils traitent prioritairement de l'information politique. Alors que le *Gentleman's Magazine* (publié à partir de 1731) comprend des nouvelles politiques et littéraires ainsi que des rumeurs sur les figures publiques de la période, le *Mercure de France* se contente « assez sagement » d'annoncer les événements officiels et de publier des extraits d'ouvrages nouveaux (Lilti 100). Les éditeurs du premier quotidien français, le *Journal de Paris*, annoncent, dans un prospectus paru en 1776, leur intention de publier des nouvelles sur les personnes célèbres de la période. Malgré un prospectus prometteur (pour tous lecteurs friands de ce genre de nouvelles), le *Journal de Paris* (né en 1777) finit par se plier à la censure et « rev[ient] à une formule plus classique et plus prudente, faite de nouvelles littéraires, de publicités pour les nouveautés commerciales, d'annonces des spectacles et d'anecdotes édifiantes » (Lilti 100). Il faudra attendre les années 1770 pour voir se populariser le genre journalistique des nouvelles à la main avec les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, un périodique offrant aux lecteurs du dix-huitième siècle ce que le *Mercure de France* ou le *Journal de Paris* ne pouvaient leur offrir, à savoir des informations, parfois licencieuses, sur la vie des personnes célèbres.

1.5 LE THEATRE, BERCEAU DE LA CELEBRITE FEMININE PRE-MODERNE

Afin de comprendre la relation triangulaire actrice/théâtre/médias, il est important de contextualiser l'apparition de l'actrice et de la situer dans l'histoire du théâtre. Je me base

principalement sur le travail d'Aurore Evain dans *L'apparition des actrices professionnelles en Europe* (2001) pour retracer l'histoire de l'actrice au théâtre. L'actrice fait son apparition au théâtre (en Europe) après l'acteur. Elle profite de l'affirmation et de la reconnaissance de l'acteur professionnel dans l'espace théâtral pour y faire son entrée. A la différence de l'acteur qui fait ses débuts à des fêtes ou à des foires, et hérite de la pratique amateur du théâtre religieux médiéval, la présence scénique de l'actrice sur la scène théâtrale se résume encore, au Moyen-Age, à des numéros de saltimbanques, de danseuses, de chanteuses, et d'acrobates (Evain 21). Quoique l'actrice médiévale ne tienne pas encore de rôles proprement théâtraux – ses prestations relèvent du para-théâtral – elle représente « une étape supplémentaire dans la formation d'un théâtre moderne en se greffant aux divers éléments qui avaient participé à l'émergence d'une figure d'acteur » (Evain 21) ; l'actrice contribue à l'innovation d'un théâtre à la recherche de nouveaux « appâts publicitaires, » à savoir un théâtre du plaisir dont l'esthétique et l'éthique sociale sont propres à y admettre une présence féminine (Evain 124). Le passage de l'exhibition à la déclamation constitue un moment de transition dans la reconnaissance de la présence scénique de l'actrice : l'actrice médiévale à la présence muette et imagée fait place, à partir du seizième siècle, à l'actrice professionnelle dont l'accès à la parole permet « de singulariser une présence, de personnaliser le corps-image et d'investir la réalité sexuée de son identité » (Evain 53). Evain précise, néanmoins, que les étapes dans le passage de l'exhibition à la déclamation « ne peuvent se réduire à la prise de parole dans l'espace public, mais correspondent davantage à la manifestation d'une identité sexualisée, reconnue et acceptée. » L'exhibition de la femme demande dès lors à ce que de nouveaux codes de participation à la pratique théâtrale soient définis (Evain 53-4).⁹

⁹ Il est important de noter que cette période de transition (marquée par le passage de l'exhibition à la

A partir du seizième siècle, le théâtre devient un lieu de dissidence : en validant la présence scénique de l'actrice, le théâtre permet à la femme-actrice de s'émanciper des déterminismes sociaux féminins de la période et de jouir d'une liberté créative, aussi bien dans son rôle d'actrice que dans celui de femme privée. L'apparition de l'actrice transforme le théâtre en un espace mixte, à l'origine de nouveaux rapports de sexe. Evain qualifie ainsi le théâtre des seizième et dix-septième siècles de « fortement novateur, voire avant-gardiste, » répondant à une nouvelle idéologie sociale, culturelle, et même sexuelle (13). La peur de l'actrice est avant tout une peur de la femme publique et publicisée. Evain explique que « le jugement moral qui apparente l'actrice à la prostituée, vestige d'un rôle social dont elle se libère peu à peu, serait le signe d'une résistance à des valeurs nouvelles où la comédienne et la femme trouveraient la voie vers leur émancipation créatrice » (20). Pour construire sa réputation de femme publique et de femme-artiste, l'actrice doit donc user de stratégies lui permettant d'investir l'espace du théâtre – un espace qui, en voie de reconstruction idéologique au cours des seizième et dix-septième siècles, reste encore hostile à son apparition – et de s'y intégrer en tant qu'artiste.¹⁰ Dans un premier temps, elle ne s'autorise donc à jouer que des « rôles normatifs » – à savoir des rôles tragiques de reines vertueuses et d'icônes religieuses, entre autres – qu'elle s'assure d'authentifier par une conduite bienséante et respectable dans le privé (Evain 109). Elle finit plus

déclamation) influence, au seizième siècle, les conditions d'accès à la scène théâtrale. Pour plus d'informations sur ces conditions d'accès à la scène théâtrale, qui varient du nord au sud du pays, voir Evain 53-9. Voir aussi « Women on the Medieval Stage : the Evidence from France » (1985) de Lynette R. Muir.

¹⁰ L'apparition de l'actrice intervient alors que le théâtre commence à se libérer de sa tutelle religieuse. Bien que le théâtre reste dépendant du pouvoir idéologique de l'Eglise et de son influence sur l'ordre social, sur les rapports de sexe et, par conséquent, sur l'évolution de la condition de la femme et sur son accès au statut d'actrice-artiste, l'actrice est désormais en mesure de jouir d'une liberté créative lui allouant une place et une fonction au sein du théâtre et dans la sphère publique en général. En effet, Evain explique, « intégrée dans un théâtre plus profane et festif, où le divertissement et le cérémonial religieux s'imbriquaient plus étroitement, la pratique théâtrale féminine se voyait émancipée de nombreux interdits moraux et religieux » (57). Pour plus de renseignements sur le rôle de l'Eglise, mais aussi sur celui des classes (notamment la bourgeoisie) dans l'apparition de l'actrice et dans la construction de son statut social, voir Evain 128-30.

tard par entreprendre des rôles dits transgressifs dans un registre moins grave et, par conséquent, moins honorable, à savoir le registre du comique. Ce changement de répertoire s'opère à mesure que l'actrice se libère de la fonction sexuelle à laquelle elle se voit réduite de par son association à la figure de la prostituée, et qu'elle ébauche de nouvelles stratégies lui permettant de cultiver l'érotisme de son image, et de mettre cet érotisme au service de son art et de la construction de son identité d'artiste.

L'actrice célèbre, femme publique de pouvoir, naît à une période charnière de l'histoire du théâtre, chargée de tensions culturelles et économiques. Au cours du dix-septième siècle, le théâtre s'établit en tant que véritable institution culturelle et commerciale avec deux théâtres officiels : la Comédie française et l'Opéra fondés en 1680 et en 1669, respectivement.¹¹ La Comédie française dispose, par exemple, d'une troupe permanente de comédiens chargés, entre autres, du répertoire, des programmations, des auditions, ou encore des coûts budgétaires. Le caractère prestigieux de la Comédie française et de l'Opéra ne suffit pourtant pas à les protéger de la concurrence. En effet, de nouvelles formes de théâtres de divertissement – avec l'opéra comique et le théâtre de foire – commencent à faire leur apparition. Pour se protéger de cette concurrence, un privilège daté du 21 octobre 1690 défend les autres comédiens français de s'établir à Paris et dans ses faubourgs sans que cela n'ait été d'abord approuvé par le Roi. Mais ce privilège n'exclut pas la concurrence italienne. Contrariés, les comédiens français font interdire les Italiens de jouer en français, avant de ne les faire complètement expulser en 1697. Une fois débarrassés de la concurrence italienne, les comédiens français s'inquiètent de la vogue

¹¹ En 1680, le roi signe un décret pour fusionner la troupe de Molière, établie à l'Hôtel de Guénégaud, et la troupe des tragédiens de l'Hôtel de Bourgogne. La fusion de ces deux troupes donne naissance à un seul et même théâtre, alternant entre comédie et tragédie : la Comédie française. L'Opéra et le théâtre italien demeurent à part. L'historien Francis Gribble précise que le théâtre ne deviendra une institution importante qu'à partir du dix-huitième siècle ; de manière ironique, l'importance du théâtre coïncide avec un déclin dans la qualité et le mérite des pièces qui s'y jouent (21). Pour en savoir plus sur l'établissement et sur les tribulations de la Comédie française, voir Gribble 20-6.

des forains, héritiers des comédiens italiens, et de leur emprise sur la comédie de genre et sur la comédie musicale. Réduits au silence par les privilèges combinés de la Comédie française et de l'Opéra leur interdisant respectivement de parler et de chanter, les forains parviennent à se maintenir, jusqu'à ce que les comédiens français n'obtiennent, en 1719, la suppression de tous les spectacles forains, à l'exception des spectacles de marionnettes et de danseurs de corde.¹²

L'état des théâtres aux dix-septième et dix-huitième siècles tel qu'il vient d'être brièvement décrit profite à l'actrice. Le climat de tensions dans lequel naît l'actrice – tensions nourries par des éléments extérieurs, à savoir les différents concurrents des théâtres privilégiés – ouvre une brèche pour un nouvel ordre interne du théâtre et une nouvelle idéologie sociale, culturelle, et sexuelle. C'est cette reconfiguration idéologique qui a permis à l'actrice d'investir l'espace du théâtre et de s'y établir en tant que rivale artistique et femme professionnelle de pouvoir, puis, à partir du dix-huitième siècle, en tant que célébrité.¹³ Si le théâtre offre à la femme une indépendance financière et sociale sans précédent – il devient une plateforme permettant à l'actrice de cultiver cette indépendance, de gérer sa carrière, et de se hisser au rang de célébrité – il faut attendre la fin du dix-septième siècle pour que l'actrice puisse en jouir tout à fait. En effet, au seizième siècle, lors des premiers pas du théâtre professionnel, le pouvoir social et la carrière de l'actrice pré-moderne reposent en grande partie sur son statut marital et/ou rang

¹² Les théâtres de province ne semblent pas avoir souffert de cette censure : bien qu'ils jouent les répertoires parisiens, ils ne représentent pas, de là où ils sont, une menace commerciale pour les théâtres de la capitale. Pour plus d'informations sur la situation des spectacles et des acteurs en province et dans la capitale, voir *Histoire des arts du spectacle en France : Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale* (1990) de Dominique Leroy, surtout les pages 75-81, et « Provincial Actors, the Comédie-Française, and the Business of Performing in Eighteenth-Century France » (2005) de Lauren Clay. Sur les difficultés et instabilités des théâtres privilégiés et sur la lutte contre ces théâtres privilégiés, voir Leroy 70-3. Pour des informations d'ordre général sur le théâtre français du dix-huitième siècle, voir l'introduction au *Théâtre français du dix-huitième siècle : histoire, textes choisis, mises en scène* (2009) des éditeurs Pierre Frantz et Sophie Marchand, ainsi que l'introduction au quatrième volume d'*Histoire générale du théâtre en France* (1973) d'Eugène Lintilhac.

¹³ Pour plus de renseignements sur le rapport de l'actrice au théâtre, notamment sur la manière dont elle a pu réinventer le théâtre en y offrant une perspective féminine du monde, voir « Private Parts in Public Places : the Case of Actresses » de Juliet Blair dans *Women and Space : Ground Rules and Social Maps* (1981).

social : « Le théâtre devint l'espace ludique et culturel où la femme put investir le pouvoir social qui lui était dévolu par son rang d'épouse ou de fille » (Evain 57). Certaines femmes choisirent d'épouser le métier d'actrice, soit en suivant leurs maris dans leur nouvelle profession, soit en s'unissant aux comédiens ou directeurs d'une troupe. En d'autres mots, ces femmes ne firent pas leur entrée sur la scène du théâtre par vocation, mais par le mariage. Le mariage faisait office de contrat : il servait à officialiser l'entrée de l'épouse-actrice dans la troupe et à y réguler ses contributions professionnelles. Bien que le mariage ne soit pas nécessaire à la pratique théâtrale – aucune loi ne proscrit le célibat des comédiennes – il représente une sécurité financière pour la nouvelle actrice.¹⁴ En dépit de la sécurité financière qu'il confère à l'actrice, le mariage s'avère contraignant : il restreint l'autonomie financière et professionnelle de l'actrice du dix-huitième siècle ; comme le précise Evain, « elle ne pouvait prétendre à être rémunérée, à part entière, et sa carrière dépendait financièrement du couple qu'elle constituait avec son compagnon » (67). L'actrice devra attendre ses premiers succès pour s'assurer d'un mérite artistique lui permettant de vivre de sa profession et de développer son pouvoir de femme-actrice-artiste et de gérante de la république des comédiens.¹⁵ Elizabeth Eger insiste sur le rôle de l'actrice dans la construction d'une sphère publique et dans la transformation du théâtre, « from being a court institution, shaped by the taste of the monarch [to being] a commercial business formed by the taste of a general public » (23). Véritable entreprise commerciale, le théâtre du dix-huitième siècle était

¹⁴ Le mariage est un moyen pour une fin à la fois professionnelle et financière : il s'agit d'un moyen, pour l'actrice du seizième siècle, de se créer une carrière et de vivre de cette carrière ; il ne semble pas avoir affecté la manière dont l'actrice était alors traditionnellement perçue. Aucun document ne suggère que le mariage aurait permis à l'actrice pré-moderne de se dissocier de son image de prostituée ou de légitimer son statut de femme publique et professionnelle.

¹⁵ L'actrice commence déjà à faire valoir son pouvoir de femme/actrice/artiste dans sa participation aux activités des Menus-Plaisirs du Roi. Des carrosses royaux conduisaient acteurs et actrices jusqu'à Versailles où ils devaient divertir le roi et sa cour. Gribble explique qu'ils s'agissait d'une « opportunity for actresses to be admired and become the fashion ; and the way was paved by the attainment of a kind of glory which, a little while before, had hardly seemed attainable » (23).

« in touch with the contemporary cultural spaces of the coffee house, the exhibition hall, the booksellers and circulating libraries, » ce qui permit à l'actrice de participer activement à la vie culturelle, artistique, et intellectuelle de la période (Eger 23). C'est le cas de Clairon qui, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, lutte contre l'excommunication des acteurs, domine ses rivales et la scène culturelle française, et publie ses réflexions sur l'art dramatique.

1.6 LES PREMIERES ACTRICES DE THEATRE EN EUROPE

L'actrice française Marie Ferré (?-?) signe le premier contrat dans l'histoire de l'actrice en 1545, soit trois ans avant la création de la première compagnie italienne. En signant ce contrat, elle devient la première actrice professionnelle en Europe à officialiser le statut juridique de sa profession.¹⁶ Quoique la première actrice européenne à signer un contrat soit française, les actrices italiennes « acqu[ièrent] une reconnaissance sociale et culturelle plus rapidement qu'ailleurs, » ce qui explique que l'Italie soit traditionnellement perçue comme « le bastion des premières actrices en Europe » (Evain 25). Contrairement à l'actrice française, l'actrice italienne était, dès la Renaissance, reconnue comme une figure littéraire et intellectuelle à part entière. Grâce à son statut de femme-artiste, elle a pu développer un nouvel idéal féminin lui permettant d'anoblir sa profession d'actrice et de la concilier avec son identité de femme. Le premier contrat signé par une actrice italienne remonte au 10 octobre 1564. Il s'agit de la prostituée honnête

¹⁶ Le contrat signé par Ferré est un cas exceptionnel. En effet, « les contrats concernant les comédiennes étaient rares ou inexistant [à l'époque de Ferré], car leur statut d'épouse suffisait à officialiser et réglementer leur participation officielle à la troupe » (Evain 61). Pour plus d'informations sur le contenu du contrat signé par Ferré avec son agent, Antoine l'Espéronnière, voir Gilder 86-8.

Lucrezia Senese (?-?).¹⁷ Le terme « prostituée honnête » est symptomatique d'un changement dans la perception et dans le traitement de l'actrice italienne au seizième siècle : l'actrice n'est plus une simple prostituée ; elle est une prostituée honnête, honnête en ce qu'elle « s'emplo[ie] plus à la culture littéraire et à la poésie amoureuse qu'à la prostitution » (Evain 81). A mesure que la prostituée cultive son nouveau statut de femme de lettres, l'actrice se libère de son image de simple prostituée. Evain explique que cet affranchissement permet à l'actrice de passer d'objet sexuel à objet érotique. Cette distinction joue un rôle déterminant dans la réception de l'actrice en tant que sujet culturel et intellectuel : tandis qu' « une présence féminine réduite à son identité sexuelle définit la représentation de la femme dans un enjeu économique, [...] l'érotisme peut y révéler l'enjeu artistique » (Evain 84). Isabella Andreini (1562-1604) incarne un nouveau modèle d'actrice capable de se détacher de l'image de la prostituée honnête, en assurant non seulement la reconnaissance juridique de son statut de femme professionnelle mais aussi son inclusion sociale en tant qu'épouse et mère de famille. Membre de l'*Accademia degli Intenti*, ses talents littéraires ont « estomp[é] le statut marginal et déprécié des comédiens au profit d'une nouvelle image plus valorisante, qui élaborait celle de l'acteur moderne » (Evain 90). Andreini comprend que, pour justifier sa profession et en communiquer une image plus positive, sa vie privée doit, à l'autre bout du spectre, être irréprochable, c'est-à-dire en ligne avec les préceptes sociaux et moraux de la période. Elle profite alors de l'organisation familiale des troupes italiennes pour faire valoir ses qualités d'épouse et de mère. Ce faisant, elle réhabilite l'image de l'actrice qui, longtemps dépeinte comme une femme dénaturée, est désormais à même

¹⁷ Bien que le premier contrat à être signé par une actrice italienne remonte à 1564, les premières actrices professionnelles italiennes commencent à faire leur apparition sur la scène de la *commedia dell'arte* entre 1550 et 1564. D'après Rosamond Gilder, Barbara Flaminia (?-?) serait la première actrice professionnelle italienne. Elle aurait eu pour rivale Vincenza Armani (1530-1569). Pour plus de renseignements sur les premières actrices en Italie, voir chapitre 3 dans *Enter the Actress* (1931) de Gilder.

de rendre compte de sa vie privée en public et de « l'inscrire dans une stratégie de communication [qui] pass[e] par l'éducation des enfants comme moyen de réintégrer une vie sociale plus conforme aux mœurs de son temps » (Evain 91). Cette stratégie de communication lui permet de valider son image de femme publique dans le privé (malgré sa profession, elle ne manque pas d'honorer sa fonction de mère), ainsi que son image de femme privée dans le public (épouse et mère exemplaire dans le privé, elle tire l'ensemble de la profession vers le haut).¹⁸ Quoique le succès des compagnies de la *commedia dell'arte* ait, dans la seconde moitié du seizième siècle, contribué à la professionnalisation progressive du théâtre en Europe, et, par association, à l'acceptation de l'actrice-artiste, l'opinion publique continue de stigmatiser le métier d'acteur. Le parcours d'Andreini – son rôle de *prima donna innamorata* dans la troupe de *commedia* la plus importante de l'époque (celle des *Gelosi*), ses talents de dramaturge et d'interprète, et son mariage irréprochable – n'en demeure pas moins exemplaire.

Les actrices françaises sont, jusque dans la seconde moitié du dix-septième siècle, en concurrence directe avec leurs consœurs italiennes. Comme le remarque Rosamond Gilder, « all things Italian were looked upon by the cultivated French as superior to native products and the local troupes were given little encouragement. For years the Italian comedians received subsidies from the French government, to the detriment of the French actors. There was undoubtedly a certain amount of snobbishness in this attitude, for in some branches of the art the French actors were even better than the much-admired Italians » (88). La mémoire d'Andréini, mais aussi la popularité des actrices qui lui succèdent, ne cessent de faire de l'ombre aux actrices françaises. Il faudra attendre l'arrivée de Richelieu au pouvoir pour que le théâtre français finisse par recevoir le soutien et les faveurs de la cour (91). A la différence des actrices italiennes, la réputation des

¹⁸ Pour en savoir plus sur la vie et sur le parcours professionnel d'Andreini, voir chapitre 4 dans *Enter the Actress* (1931) de Gilder.

actrices françaises souffre de leurs frasques dans le privé.¹⁹ Ce n'est que dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle que l'actrice commence à déssexualiser son image, à réformer son image de débauchée, et à faire respecter son autorité et ses droits en tant que sujet artistique, intellectuel, et culturel. Les premières actrices françaises n'en demeurent pas moins de fascinantes figures publiques : elles ont, après tout, largement contribué au développement et à la popularisation du théâtre dans la première moitié du dix-septième siècle. La carrière à succès de Madeleine Béjart (1618-1672), mais aussi celle de sa fille, Armande Béjart (1640-1700), témoignent du rôle prépondérant de l'actrice dans la floraison du théâtre français et annoncent l'autonomie financière et légale à venir des actrices du dix-huitième siècle.²⁰

L'actrice du dix-huitième siècle comprend que pour devenir financièrement et légalement autonome, elle doit choisir le célibat. Contrairement aux actrices mariées, Virginia Scott remarque, « women who were unmarried and older than 25 [...] controlled their property and their income, and they could make legal commitments without anyone's permission, » ce qui explique qu'elles ne souhaitent pas se marier (*Women on the Stage* 260).²¹ Cette autonomie financière et légale se traduit au théâtre où l'actrice commence, dès le dix-huitième siècle, à développer une autorité artistique et sociale.²² Pour la première fois, une autorité féminine – celle

¹⁹ Gilder note que, « curiously enough, the Italian comedians, whose liberty at speech and action on the stage was such as to shock the fastidious taste of the French public, were far better behaved off stage » (97).

²⁰ Gilder précise que Madeleine et Armande Béjart sont les premières actrices sur lesquelles on dispose d'informations détaillées. Il se peut qu'il y ait eu d'autres actrices (avant elles ou en même temps qu'elles) ayant participé de manière significative à la vie théâtrale des seizième et dix-septième siècles.

²¹ Scott explique que celles ayant fait le choix de se marier – ce fut le cas de Mademoiselle Dancourt (1663-1725) et de Mademoiselle Duclos (1670-1748), par exemple – ont fini par se mettre en difficulté financière. Le mari de Mademoiselle Dancourt était dépensier à un point tel que l'actrice dut protéger son patrimoine en demandant une séparation des biens. Quant au mari de Mademoiselle Duclos, il déclara que son statut marital lui donnait les pleins droits sur la fortune de sa femme, la laissant sans rien. Leur mariage ne dura que six ans. Pour plus d'informations sur la situation financière des acteurs et actrices du dix-huitième siècle (salaires, dépenses, pensions, et autres), voir Scott 261-3.

²² Selon Samuel Chappuzeau (1625-1701), premier historien du théâtre français, l'actrice du dix-septième siècle « rarely attended the play readings and were kept as much as possible from the management of theatrical affairs » (Gilder 96). Bien qu'elle soit acceptée des deux théâtres alors établis dans la capitale – l'Hôtel de

de l'actrice – est reconnue comme telle dans la sphère publique. Berlanstein explique : « actresses' collegiality with actors and their power over 'men of letters' stimulated the people most responsible for shaping public opinion to reflect on the legitimacy of the situation » (« Women and Power » 478). L'autorité de l'actrice est renforcée par le goût grandissant du public pour le théâtre, et par sa fascination pour la vie publique et privée de l'actrice. Hissée au rang de célébrité, l'actrice joue un rôle déterminant dans la vie culturelle du royaume. En tant que membre de la Comédie française, elle prend part aux décisions prises par la troupe et par son assemblée (sélection d'un nouveau répertoire, programmations, auditions, coûts budgétaires) et va même jusqu'à établir le costume au théâtre.²³ Elle comprend que sa carrière d'actrice tient à sa capacité à négocier ses rôles. Il arrive donc qu'elle offre son soutien à une pièce en échange d'un rôle lui permettant d'exploiter au mieux ses talents d'actrice. Les actrices Mademoiselle Clairon et Mademoiselle Arnould correspondent à ce modèle de femme-artiste de pouvoir, au théâtre et à l'opéra, ce qui leur vaut, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, de dominer la scène culturelle française et de cultiver leur image d'actrices stars.

1.7 RESUME DES CHAPITRES

A travers la production culturelle et littéraire de son temps – portraits textuels et visuels, recueils d'anecdotes, romans, et mémoires d'actrice – l'actrice a su redéfinir la femme publique pré-

Bourgogne et le théâtre du Marais – et qu'elle ait droit à une part des profits générés par la troupe, elle ne fait pas encore partie intégrante de la vie artistique, intellectuelle, et culturelle de la période.

²³ Avant que ce changement ne soit adopté, « on ne connaissait pour le théâtre tragique qu'un seul habit qu'on appelait l'habit à la romaine, et avec lequel on jouait les pièces grecques, américaines, espagnoles, etc. » (Chamfort 163). Henri-Louis Caïn, dit Lekain (1729-1778), célèbre acteur de la période, aurait été le premier à se soumettre à ce changement.

moderne et façonner son image de femme professionnelle et célèbre de manière positive. La culture de l'imprimé permet de retracer l'évolution linguistique et culturelle de la célébrité féminine et contribue, avec l'apparition de l'actrice, à la construction de la célébrité féminine pré-moderne. Mon premier chapitre, « La célébrité pré-moderne : de la figure illustre à la figure célèbre, » examine le vocabulaire de la publicité du dix-septième au dix-neuvième siècle ainsi que les valeurs culturelles associées à cette publicité. Après avoir défini une variété de termes liés à la célébrité pré-moderne tels que « illustre, » « gloire, » et « renommée, » j'analyse les représentations littéraires et iconographiques de la figure illustre puis célèbre dans trois ouvrages : le recueil de harangues *Femmes illustres ou les harangues héroïques* (1642) de Madeleine de Scudéry, et les dictionnaires biographiques *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle: avec leurs portraits au naturel* (1697-1700) de Charles Perrault et *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours* (1810) de Pierre David Lemazurier. Le traitement chronologique de ces trois ouvrages rend compte de l'évolution linguistique et culturelle de la célébrité du dix-septième au dix-neuvième siècle. Le passage de la harangue au dictionnaire biographique marque une transition dans le traitement de la publicité pré-moderne. L'émergence, à l'aube du dix-huitième siècle, du dictionnaire biographique transforme le genre de la célébration des femmes : tandis que le genre de la harangue glorifie la femme illustre, le dictionnaire biographique offre une vision plus historisante de la publicité pré-moderne qui permet à l'actrice d'inscrire sa célébrité dans l'imprimé et dans l'histoire.

Dans mon deuxième chapitre, « Ecrire et archiver l'actrice : la construction de la célébrité féminine, » je porte une attention toute particulière aux supports médiatiques des dix-huitième et dix-neuvième siècles relayant des informations d'ordre public et privé sur Clairon et sur

Arnould, deux actrices populaires du dix-huitième siècle. Ces informations, rapportées sous la forme de correspondances privées, de mémoires, et d'anecdotes, révèlent les mécanismes de la célébrité féminine au dix-huitième siècle. Une étude approfondie des *Mémoires secrets* présente une nouvelle manière de concevoir le privé féminin et de *connaître* l'actrice : dans un espace que j'appelle le privé professionnel, ce hors-scène situé entre la scène publique du théâtre et l'intimité de son appartement. Les informations recueillies dans les supports médiatiques mentionnés ci-dessus sont reprises et retravaillées au dix-neuvième siècle dans les monographies *Mademoiselle Clairon d'après ses correspondances et les rapports de police du temps* (1890) et *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses mémoires inédits* (1857) des frères Goncourt, dans l'objectif de construire une archive autour de l'actrice française pré-moderne et d'historiciser sa célébrité.

Dans mon troisième chapitre, « L'émergence d'une actrice domestiquée : réformer l'image de l'actrice au théâtre et dans le roman, » j'examine le rôle des réformes théâtrales et de la littérature romanesque dans la domestication de l'actrice. La domestication de l'actrice se traduit différemment dans les réformes théâtrales et dans la littérature romanesque du dix-huitième. Les réformes théâtrales se donnent pour mission de domestiquer l'actrice en prônant un retour de la vertu au théâtre ; ce retour de la vertu passe par une réglementation de la présence et de la représentation de l'actrice au théâtre visant à limiter le pouvoir de sa célébrité sur l'industrie du théâtre et sur le public. Alors que les réformes théâtrales se focalisent sur la domestication de l'actrice dans l'espace public du théâtre, le roman traite de la domestication de l'actrice dans le privé. Je mets les traités de réforme du dix-huitième siècle – notamment ceux de Luigi Riccoboni et de Louis-Sébastien Mercier – en dialogue avec le roman épistolaire *Caliste* (1787) d'Isabelle de Charrière afin d'examiner le désir d'imaginer un théâtre domestiqué, et de

réconcilier le théâtre et l'idéal domestique du dix-huitième siècle. Avec *Caliste*, l'actrice devient pour la première fois l'héroïne d'une histoire sentimentale. Charrière se sert de la figure de l'actrice pour offrir un nouveau modèle de femme domestique : celui de l'actrice domestiquée.

Mon quatrième et dernier chapitre, « L'actrice-auteure : la recherche d'une gloire littéraire, » étudie le passage de l'actrice d'héroïne littéraire à auteure. Je me concentre tout particulièrement sur les mémoires d'actrices. *Histoire de la vie et des mœurs de mademoiselle Cronel, dite Frétilton* (1739) de Pierre-Alexandre Gaillard de la Bataille sont les premiers mémoires d'actrices à être présentés comme vrais, vrais en ce qu'ils auraient été écrits par l'actrice elle-même. Bien qu'il s'agisse, en réalité, de faux mémoires sur la vie amoureuse et sexuelle de Mademoiselle Clairon, *Histoire de Mademoiselle Cronel* reste le premier texte à divulguer des informations d'ordre privé – et pour la plupart vraisemblables – sur Clairon, et à donner forme à sa réputation de débauchée, une réputation dont elle essaiera de se détacher avec la publication de ses propres mémoires. Les mémoires de Clairon, intitulés *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique; publiés par elle-même* (1798), sont les premiers mémoires à être écrits et publiés par une actrice. Je montre en quoi le mémoire est un genre ayant permis à l'actrice d'accéder à un nouveau type de publicité, celui de la gloire littéraire. Je définis la production de mémoires d'actrices comme un moyen pour l'actrice pré-moderne de déssexualiser le regard porté sur elle et, à travers le développement de cette nouvelle technologie du soi, de se définir en tant que sujet littéraire et intellectuel.

La célébrité de l'actrice française pré-moderne pose les fondations de la culture de la célébrité telle que nous la connaissons aujourd'hui : à la fois discursive et affective, saturée et surmédiatisée, la célébrité de l'actrice pré-moderne est faite de scandales liés à son intimité qui, rendus publics par les médias, modèlent son image de femme publique. Les mécanismes de la

célebrité pré-moderne que j'identifie et analyse dans mon étude de l'actrice – ses performances sur scène, ses rivalités sur et hors-scène, ses engagements politiques, et ses écrits contribuent, par le biais de la culture de l'imprimé, à la construction de son image en tant qu'actrice, artiste, militante, et auteure – servent de jalons pour retracer l'histoire de l'actrice pré-moderne, pour définir sa fonction artistique, culturelle, et intellectuelle, et pour rendre compte de son influence sur les générations d'actrices à venir.

2.0 LA CELEBRITE PRE-MODERNE: DE LA FIGURE ILLUSTRÉ A LA FIGURE CELEBRE

L'actrice célèbre du dix-huitième siècle fait partie d'une longue tradition de femmes publiques, parmi lesquelles figurent la femme forte et la frondeuse. Contrairement à l'actrice, ces femmes publiques n'étaient pas dites célèbres mais illustres. Cette différenciation dans le vocabulaire même de la célébrité est symptomatique d'une évolution à la fois linguistique et culturelle de la célébrité à travers les siècles. La femme forte – traditionnellement incarnée par les plus grandes héroïnes issues de la tradition antique et biblique, mais aussi par les reines, ou encore par les amazones – doit son titre d'illustre à sa naissance, à sa vertu, et à son autorité, qu'elle soit divine, royale, ou militaire. A partir du dix-septième siècle, la qualité d'illustre revient aux frondeuses pour leur image de guerrière et pour leur bravoure en période d'insurrection politique. En plaçant l'actrice dans la lignée d'autres femmes publiques, je réfute l'argument tenu par Felicity Nussbaum dans son *Rival Queens* (2010) selon lequel l'actrice constituerait le premier modèle de femme publique. Bien que l'actrice soit, contrairement à la femme forte et à la frondeuse, une femme professionnelle à part entière, la première en Europe – le seul fait qu'elle perçoive un salaire justifierait alors l'argument tenu par Nussbaum – je n'en prends pas compte dans mon historisation de la femme publique et de la célébrité féminine. La professionnalisation de la femme marque un tournant dans l'histoire de la femme (publique), elle n'en signale pas le commencement.

La femme illustre, modèle précurseur de la célébrité féminine pré-moderne, me permet d'historiciser la figure de la femme publique en France, et de contextualiser l'apparition de l'actrice et son rapport à la célébrité. A la différence de la femme illustre, la célébrité de l'actrice repose en grande partie sur sa « visible knownness. » Alors que la femme illustre est illustre avant d'être célébrée et reconnue comme telle dans des textes et portraits élogieux, l'actrice devient célèbre au fil de ses apparitions sur scène et dans les médias qui, en communiquant des informations d'ordre public et privé sur la vie de l'actrice, jouent un rôle significatif dans la réputation de l'actrice en tant que femme-artiste et dans la légitimité de sa célébrité. Le timing et le rôle de la « visible knownness » de l'actrice dans la création de son image de femme publique et célèbre est symptomatique d'une évolution dans la perception et dans le traitement de la célébrité à travers les siècles. Comment la femme illustre du dix-septième siècle devient-elle célèbre au dix-huitième siècle ? Faut-il être illustre pour être célèbre ? L'adjectif « illustre » s'applique-t-il à la figure publique accomplie du dix-huitième siècle ou est-ce un anachronisme ? Quels critères faut-il remplir pour atteindre le statut de femme illustre ou de femme célèbre ? De quoi ou de qui dépend l'attribution du statut de célébrité ? Ces questions sont cruciales dans mon analyse de l'émergence et des mutations linguistiques et culturelles de la célébrité féminine du dix-septième au dix-neuvième siècle en ce qu'elles adressent le rôle du théâtre et des médias dans la construction de l'identité de l'actrice en tant que célébrité.

Avant de définir, dans mon deuxième chapitre, les mécanismes de la célébrité féminine pré-moderne, j'en examine l'évolution linguistique et culturelle, depuis la femme illustre du dix-septième siècle à la femme célèbre du dix-huitième siècle. Dans un premier temps, je me concentre sur le vocabulaire de la célébrité dans une variété de dictionnaires et de textes littéraires pré-modernes. Quoique le mot « célébrité » ne constitue pas un anachronisme au dix-

huitième siècle, le sens qui lui est prêté change selon la période. Ce changement dans le vocabulaire de la célébrité se fait le reflet de nouvelles valeurs culturelles associées au concept de célébrité : contrairement à la femme illustre, la célébrité de l'actrice n'est pas liée à sa naissance ou à ses qualités morales et humaines, mais à son talent, au travail, et au fait d'être connue. Dans un second temps, j'étudie les représentations visuelles, littéraires, et historiques de la célébrité pré-moderne. Leo Braudy explique que « the history of fame is [in great part] the history of the changing ways by which individuals have sought to bring themselves to the attention of others » (*Frenzy of Renown* 3). Dans le cadre de ce chapitre, je me focalise sur trois supports médiatiques de la publicité pré-moderne démontrant des changements dans la signification et dans le traitement de la célébrité à travers les siècles : le recueil de harangues *Femmes illustres ou les harangues héroïques de Monsieur de Scudéry, avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirés des médailles antiques* (1642)²⁴ de Madeleine de Scudéry (1607-1701), et les dictionnaires biographiques *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel* (1697-1700) de Charles Perrault (1628-1703) et *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours* (1810) de Pierre David Lemazurier (1775-1836). Ces trois textes révèlent de nombreuses différences, que ce soit au niveau de la temporalité, des critères d'organisation de chaque texte, du rôle de ces critères dans le traitement de la célébrité, ou encore des valeurs associées à cette célébrité. Ces différences me permettent de rendre compte de l'évolution lexicale et médiatique de la célébrité pré-moderne. Le développement de nouveaux modes de publicité transforme le genre de la célébration des femmes. Le passage de la harangue au dictionnaire biographique marque une

²⁴ *Les Femmes illustres* de Scudéry fut publié en deux volumes : le premier en 1642 et le second en 1644. Je me concentre ici sur le premier volume, exclusivement.

transition dans le traitement de la publicité pré-moderne. Cette transition se caractérise non seulement par un changement dans le mode de publicité choisi, mais aussi par une modernisation linguistique et culturelle de la publicité pré-moderne : alors que le genre de la harangue glorifie la femme illustre, le dictionnaire biographique offre une vision plus historisante de la publicité pré-moderne.

2.1 CELEBRITE: DEFINITIONS

Avant que les adjectifs « célèbre » et « illustre » ne deviennent synonymes dans la première moitié du vingtième siècle, ils servaient à définir deux types de renommée à deux périodes distinctes. Au dix-septième siècle, une personne (homme ou femme) était dite illustre de par sa vertu, sa noblesse, son mérite, ou encore ses excellentes actions. Dans sa définition du mot « illustre, » la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) donne pour exemples : « Un homme illustre. Les hommes illustres de Plutarque. Une race illustre. Une maison, une famille illustre. Il s'est rendu illustre par ses grandes actions, par sa vertu, par ses ouvrages. Il est illustre dans sa profession. Des Auteurs illustres. Actions illustres. Il en a donné d'illustres marques. C'est un des illustres monuments qui nous restent de l'Antiquité. » La référence à Plutarque révèle non seulement l'association de l'homme illustre au genre littéraire classique de la biographie masculine, mais aussi l'identification de l'homme illustre à un groupe : celui des hommes illustres de Plutarque. Contrairement à la célébrité qui articule la relation d'un individu au public, le caractère d'illustre constitue un critère d'appartenance à un groupe, qu'il s'agisse d'appartenir au groupe d'hommes illustres répertoriés par Plutarque dans sa compilation de biographies masculines, ou à une race, à une maison, à une famille. A partir de

la deuxième moitié du dix-huitième siècle, l'adjectif illustre commence à perdre de son éclat et de son exclusivité. Il peut désormais qualifier des substantifs associés aux vices et aux crimes – par exemple : « un scélérat illustre » – et se traduit alors par : « qui est connu, qui a fait du bruit. »²⁵ Il commence également à s'appliquer aux artistes – les peintres, par exemple – ou du moins à toute personne qui « excelle en quelque chose, et principalement en quelque Art. »²⁶ Malgré sa qualité d'artiste, l'actrice ne peut être dite illustre, aussi talentueuse soit-elle, dans la mesure où sa profession relève encore, au dix-septième siècle, de l'infâme, de l'immoral, de l'indécent. Cependant, elle peut être dite célèbre, c'est-à-dire reconnue pour son nom et pour sa réputation, qu'elle soit bonne ou mauvaise (bien qu'elle soit plus souvent mauvaise que bonne). Inversement, la frondeuse ne peut être linguistiquement définie comme une célébrité féminine puisque l'adjectif « célèbre » ne s'applique encore, au dix-septième siècle, qu'à un auteur, à un lieu, à une université, à une action, à une assemblée, à un jour, ou à une fête.²⁷ Dans son dictionnaire, le romancier et lexicographe Antoine Furetière (1619-1688) renforce l'idée selon laquelle l'adjectif « célèbre » s'applique principalement à une profession ou à un événement, historique ou social. Furetière donne pour exemples : « Un Avocat, un Prévôt célèbre, une Histoire célèbre, une Foire célèbre, bien fréquentée [...]. On fit une célèbre fête au sacre, au mariage du Roy. » Furetière précise également que le mot « célébrité » est « vieux. » En effet, le terme « célébrité » n'a pas toujours été associé à un individu. Chez Furetière, par exemple, « célébrité » renvoie à la « pompe, magnificence, cérémonie qui rend une action célèbre. » Cette définition de la célébrité ne correspond pas à celle de la célébrité au sens moderne du terme. Les différents sens prêtés à la célébrité au cours des siècles témoignent de sa constante évolution.

²⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*. Quatrième édition. 1762.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Voir la définition du mot « célèbre » dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694).

A partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, les adjectifs « illustre » et « célèbre » commencent à se confondre. Emile Littré les traite comme des synonymes tout en insistant sur ce qui les distingue encore, linguistiquement et culturellement :

Illustre dit plus que renommé ; l'illustration est plus que le renom ; illustre dit autre chose que fameux : il implique toujours louange et mérite, tandis que fameux peut s'appliquer aux choses les plus mauvaises. Célèbre exprime à bien peu près la même chose qu'illustre ; la différence paraît être que illustre indique plutôt l'éclat qui vient de l'objet, et célèbre l'éclat que lui donne l'assentiment des autres : on est célèbre parce que tout le monde parle de vous ; on est illustre parce qu'on répand un grand éclat.²⁸

En d'autres mots, ce qui différencie principalement « illustre » de « célèbre » est le rôle attribué à la renommée, c'est-à-dire à la réputation, à l'opinion que le public a d'une personne ou d'une chose, dans l'ascension d'un individu vers la célébrité. Ainsi, pour Antoine Lilti, la célébrité serait « une étape dans un continuum de notoriétés, qui irait de la réputation (locale) à la gloire (universelle) en passant par la célébrité (étendue) » (13).²⁹ Le passage d'un individu à la célébrité dépend en grande partie de l'Autre – de ce que l'Autre en dit, de ce que l'Autre en sait – d'où l'importance pour toute personne aspirant à la célébrité de parfaire sa « visible knownness. » Cependant, il est important de signaler, dans le cadre de mon étude sur l'apparition de la femme publique pré-moderne et de la célébrité féminine, que la renommée peut être positive ou négative, selon qu'elle s'applique à un homme ou à une femme. Les six premières éditions du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694, 1718, 1740, 1762, 1798, 1835) distinguent la renommée de l'homme de celle de la femme en donnant comme exemples opposés : « un homme

²⁸ Extrait de la définition du mot « illustre » dans le dictionnaire de Littré.

²⁹ Pour plus d'informations sur le passage de la gloire à la célébrité, voir chapitre 4 dans *Figures publiques* (2014) de Lilti.

de renom » et « une femme de mauvais renom. » Ainsi fondée sur le sexe, cette définition de la renommée est révélatrice de la perception de la femme publique à l'époque pré-moderne : à moins qu'elle ne soit illustre, la femme ne peut, par définition, être publique et de renom.

Plusieurs historiens de la célébrité s'accordent pour dire que le concept de célébrité dans le sens moderne du terme est un phénomène encore nouveau, bien que de plus en plus répandu au dix-huitième siècle. C'est le cas de Braudy pour qui « the roots of the urge to find the place of fame were particularly fertilized in the eighteenth century when a new-minted industrial age set the scene for individuals to make their way relatively unhampered by the traditions and restrictions of the past » (*Frenzy of Renown* 7). Tout comme Braudy, Fred Inglis situe l'émergence de la célébrité moderne au dix-huitième siècle : selon lui, les idées prônées par certaines tendances préromantiques du dix-huitième siècle – telles que l'individualisation de la sensibilité, l'expression et la démonstration des sentiments, et la relation entre la raison et les passions – auraient contribué à l'émergence, au dix-huitième siècle, de la célébrité moderne.³⁰ Alors que le mot « célébrité » n'apparaît que cinq fois dans la littérature du dix-septième siècle – quatre de ces occurrences sont enregistrées entre 1694 et 1697 chez Perrault et chez Jean de la Bruyère, signalant ainsi l'intérêt grandissant porté à la célébrité à l'aube du dix-huitième siècle – il apparaît deux cent quatre-vingt-quatre fois dans celle du dix-huitième siècle.³¹ Les trois quarts de ces occurrences se situent dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, période à partir de laquelle la célébrité est activement recherchée ; c'est d'ailleurs à partir de cette période que les adjectifs « illustre » et « célèbre » commencent à s'appliquer à une plus vaste catégorie d'individus. Ceci explique que la célébrité devienne un sujet fréquemment traité dans les écrits

³⁰ Pour en savoir plus, voir *A Short History of Celebrity* (2010) d'Inglis, surtout le deuxième chapitre de la première partie.

³¹ Je me suis servie de la base de données lexicales ARTFL-FRANTEXT pour arriver à ces chiffres.

publiés au cours de la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Or, ces écrits en font souvent un portrait pour le moins négatif. Dans ses *Maximes et pensées* (1794), Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort (1741-1794) se dit fatigué de la célébrité. Il blâme son talent qu'il définit comme « un délateur, né pour troubler [s]on repos » (58), d'où sa décision de se retirer du monde et de renoncer à une vanité littéraire destructrice. Selon Chamfort, la célébrité est « le châtiment du mérite et la punition du talent » (57-8). Le talent n'est pas récompensé par la célébrité mais condamné à celle-ci ; le talent est condamné au seul avantage qu'il y ait à être célèbre : « être connu de ceux qui ne vous connaissent pas (personnellement) » (Chamfort 30). Chamfort fait ici allusion à la médiation des médias de l'époque dans le développement, le traitement, et la perception de la célébrité au dix-huitième siècle. « Etre connu de ceux qui ne vous connaissent pas (personnellement) » implique, comme nous le verrons dans mon deuxième chapitre, l'intervention des médias dont le rôle est de circuler des informations d'ordre privé sur la vie des figures publiques de la période.³² Chamfort revient sur sa carrière littéraire et sur la gloire qu'il a pu en tirer à une période où l'ascension d'un individu vers la célébrité ne repose plus sur la reconnaissance de qualités strictement morales et humaines, et devient, par conséquent, accessible à un plus grand nombre. Il prend ainsi soin de distinguer la célébrité d'autres termes appartenant pourtant au vocabulaire de la célébrité tels que l'estime, la considération, et l'honneur. Ce travail de définition vise à créer une sorte de hiérarchie qualitative du vocabulaire de la célébrité. Selon Chamfort, « l'estime vaut mieux que la célébrité ; la considération vaut mieux que la renommée ; et l'honneur vaut mieux que la gloire » (30). L'estime, la considération, et l'honneur se placent du côté de la valeur. La valeur d'un individu, c'est-à-dire son mérite et sa dignité, ne se mesure pas à son éclat ou à ce qu'en pense l'opinion publique,

³² Pour une analyse détaillée du rapport de Chamfort à la célébrité, voir Lilti 148-50.

contrairement à la célébrité, à la renommée, ou à la gloire. Dans *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751), Charles Pinot-Duclos (1704-1772) définit la célébrité non pas comme un statut – un statut accordé suivant le talent et le mérite d’un individu – mais comme un désir, un sentiment. Cette définition de la célébrité fait écho au travail d’Inglis sur le rôle de l’affect dans la relation du public à la célébrité. La célébrité peut être, selon l’individu, « honnête pour celui qui l’éprouve, et utile à la société; mais si c’est une manie, elle est bientôt injuste, artificieuse et avilissante par les manœuvres qu’elle emploie: l’orgueil fait faire autant de bassesses que l’intérêt. Voilà ce qui produit tant de réputations usurpées et peu solides » (Duclos 116-7). Si le concept de célébrité tel que nous l’entendons aujourd’hui prend racine au dix-huitième siècle, Braudy situe le premier exemple de célébrité à l’époque antique avec la figure d’Alexandre le Grand. Le Macédoine incarne, dès l’Antiquité, ce désir constant et pressant de se faire connaître. Il comprend, selon Braudy, que c’est au fil de ses batailles et de ses conquêtes qu’il pourra nourrir sa soif de gloire. Il comprend également que c’est en se donnant pour objectif de toujours faire mieux que la dernière fois qu’il pourra satisfaire « [his] urge to be unique »³³ et devenir son propre modèle à suivre, voire à dépasser. Le rapport d’Alexandre le Grand à la célébrité relève de l’affectif ; il désire la gloire. Ce désir de gloire – qui est aussi celui de se savoir connu et de plaire – est non seulement propre à la célébrité pré-moderne, un point sur lequel je reviendrai dans la première section de mon deuxième chapitre, il distingue aussi l’homme/la femme illustre de l’homme/la femme célèbre.

Le vocabulaire de la célébrité est teinté de préjugés sexuels et sociaux compromettant la crédibilité et la légitimité de la première femme professionnelle et célèbre en Europe : l’actrice.

³³ Je reprends ici le titre d’un chapitre de Braudy dans son *Frenzy of Renown*. Pour plus d’informations sur la gloire d’Alexandre le Grand, et sur son rôle dans l’histoire et dans l’évolution de la gloire à travers les siècles, voir Braudy 29-51.

Dans son dictionnaire, le romancier et lexicographe Antoine Furetière (1619-1688) définit l'acteur comme un « comédien, ou [comme] celui qui représente sur le théâtre quelque personnage d'une pièce dramatique. » Il donne pour exemple : « Il y a plus de bons *Acteurs* que de bonnes *Actrices*. » Que cette déclaration soit un fait ou le signe d'une certaine mauvaise foi, elle n'en demeure pas moins symptomatique de la reconnaissance de la profession d'actrice et du statut de femme publique de l'actrice, visible du public et, par conséquent, sujette aux critiques et aux comparaisons avec ses contemporains hommes. Dans *De la littérature* (1800), Germaine de Staël (1766-1817) revient sur le discours tenu par les ennemis de la célébrité féminine (notamment la célébrité féminine dans le domaine de la littérature), un discours visant à dissuader les femmes de s'aventurer dans la sphère publique et d'occuper une profession qui les conduirait, potentiellement, à la célébrité :

S'il existait une femme séduite par la célébrité de l'esprit, et qui voulût chercher à l'obtenir, combien il serait aisé de l'en détourner s'il en était temps encore! On lui montrerait à quelle affreuse destinée elle serait prête à se condamner. Examinez l'ordre social, lui dirait-on, et vous verrez bientôt qu'il est tout entier armé contre une femme qui veut s'élever à la hauteur de la réputation des hommes. La gloire même peut être reprochée à une femme, parce qu'il y a contraste entre la gloire et sa destinée naturelle. L'austère vertu condamne jusqu'à la célébrité de ce qui est bien en soi, comme portant une sorte d'atteinte à la perfection de la modestie. (338-9)

Celles qui aspirent à la célébrité sont perçues comme détractrices de l'ordre naturel et social. Elles se dressent contre le nouvel idéal domestique du dix-huitième siècle qui est de se consacrer toute entière à l'éducation de ses enfants, au bonheur de son mari, et au bon fonctionnement de son foyer. Pour ce faire, la femme doit être confinée dans les limites de l'espace privé du

domestique. La célébrité féminine est dépeinte comme un mal. Mais un mal pour qui ? Pour la femme qui se l'auto-inflige ou pour l'homme qui se voit menacé par la présence de la femme dans la sphère publique ? Staël reste lucide sur les véritables motivations des ennemis de la célébrité féminine : celles qui font le choix de suivre le chemin de la célébrité ne s'auto-condamnent pas à « une affreuse destinée » : elles s'auto-condamnent à être condamnées par l'ordre social à une « affreuse destinée. » La nuance est subtile mais utile dans la compréhension de la réception de la célébrité féminine au dix-huitième siècle.

La célébrité féminine au théâtre est, au même titre que la célébrité littéraire telle que décrite et incarnée par Madame de Staël, l'objet de nombreuses critiques. L'actrice est célèbre de par sa visibilité dans l'espace public du théâtre, ainsi que par la publicisation des détails de sa vie privée. En d'autres mots, pour l'actrice du dix-huitième siècle, être une célébrité, c'est à la fois être une artiste et un personnage, dont l'image est modelée sur scène et au-delà du théâtre, dans la culture de l'imprimé. La célébrité de l'actrice ainsi définie devient une source de pouvoir dans la mesure où elle attire le public dans l'espace du théâtre. Au dix-huitième siècle, le pouvoir de l'actrice – sur l'institution du théâtre, mais aussi sur les hommes de lettres et le public – est traditionnellement, et selon le discours rousseauiste, associé à son corps. Le corps de l'actrice étant, de par sa visibilité et son accessibilité sur et hors-scène, sexualisé, il ne peut se faire le véhicule de messages vertueux. De ce fait, la légitimité et l'acceptation du pouvoir de l'actrice dans le théâtre sont remises en question. Denis Diderot (1713-1784) explique qu'exercer le métier d'acteur n'est pas un choix, mais une ressource qui tire de la misère celle ou celui qui n'a pas bénéficié d'une éducation et qui partage un goût pour le libertinage : « Jamais on se fit comédien par goût pour la vertu, par le désir d'être utile dans la société et de servir son pays ou sa famille, par aucun des motifs honnêtes qui pourraient entraîner un esprit droit, un cœur chaud,

une âme sensible vers une aussi belle profession » (*Paradoxe sur le comédien* 163). Cette dichotomie entre l'immoralité de l'acteur et la beauté de son métier est symptomatique d'un changement dans l'image de l'acteur et de sa profession. L'image de l'acteur « infâme, » qui subsiste de la Rome antique jusqu'à l'époque de Diderot, fait place, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, à celle de l'acteur célèbre, qui met son talent au service de l'art qui est le sien et participe à la gérance de l'institution culturelle et commerciale qu'est le théâtre. Bien plus qu'un lieu de divertissement, le théâtre devient un véritable support médiatique permettant à l'acteur de révéler la force de son image scénique et le rôle de cette image dans la construction de sa « visible knownness » et donc de sa célébrité, toutes deux renforcées et immortalisées dans l'histoire et dans l'imprimé.

2.2 MODELES PRECURSEURS DE LA CELEBRITE FEMININE DU DIX-HUITIEME SIECLE: LES FEMMES ILLUSTRÉS DE MADELEINE DE SCUDERY

L'évolution linguistique et culturelle de la célébrité trouve un écho dans la vie intellectuelle et littéraire du siècle des Lumières avec l'émergence d'un nouveau modèle de femme publique : la salonnière. L'émergence de la femme publique pré-moderne repose sur la co-dépendance de deux facteurs clé : la reconnaissance de sa fonction publique – notamment la reconnaissance de sa contribution aux affaires publiques et à l'étude des lettres et des arts – et son accès à la parole. La salonnière répond, en tant que sujet intellectuel et discursif, à ce modèle de femme publique. Scudéry, salonnière et romancière, met son éducation et sa parole au service de la littérature féminine. Avec l'écriture des *Femmes illustres*, elle se pose en véritable ambassadrice de la

femme publique pré-moderne et en porte-parole de la femme illustre depuis l'Antiquité jusqu'au dix-septième siècle.³⁴

Les Femmes illustres de Scudéry s'inscrit dans une tradition littéraire classique, celle du catalogue biographique. Cette tradition est inaugurée par Plutarque qui, entre 100 et 110, compose *Les vies parallèles des hommes illustres*, une compilation de biographies morales d'hommes illustres grecs et romains. Pétrarque continue cette tradition au quatorzième siècle avec l'écriture de son *De Viris illustribus*,³⁵ ouvrage réunissant les biographies d'hommes exemplaires à l'époque antique, puis dans la mythologie et dans la Bible. Boccace s'est inspiré du travail de Pétrarque pour en écrire une contrepartie, à savoir la première collection de biographies féminines : *De Mulieribus claris* (1374). En 1405, Christine de Pizan publie *Le Livre de la Cité des dames*, soit le premier catalogue de femmes illustres à être écrit par une femme. Elle y dresse une liste des femmes propres à construire et à peupler une cité allégorique (son livre) dont les murs servent de rempart à la misogynie ; cette liste comprend des héroïnes de la période classique, des martyres chrétiennes, et des contemporaines de Pizan. La création d'une telle cité permet à ces femmes de non seulement se protéger des attaques misogynes dont elles sont victimes, mais aussi de faire preuve de solidarité face à l'adversité, de défendre leur identité de femme en faisant valoir l'exemplarité de leurs actions, et de trouver leur place dans l'histoire.³⁶ A l'image de Pizan, Scudéry participe à la représentation historique et littéraire de la

³⁴ *Les Femmes illustres* de Scudéry fut publié sous le nom du frère de Madeleine, Georges. Claude Dulong explique que publier, pour la femme du dix-septième siècle, « ce n'est pas seulement offenser les convenances, c'est déroger à sa naissance » (417), ce qui explique que bien des femmes aient alors choisi d'écrire sous un nom d'emprunt, ou de garder l'anonymat. Selon Dulong, Scudéry aurait sans doute continué à publier sous le nom de son frère si ses œuvres n'avaient pas reçu autant d'attention et si elle n'avait pas été dans la nécessité financière d'en faire sa profession.

³⁵ Pétrarque en commença l'écriture en 1337 et mourut avant de pouvoir l'achever.

³⁶ Pour plus d'informations sur l'histoire et sur l'évolution du catalogue biographique en tant que genre littéraire, voir *Virtue and Venom : Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance* (1991) de Glenda McLeod. Dans son étude des catalogues dont je fais ici mention, McLeod porte une attention toute particulière à l'influence

femme forte. Elle se réapproprie le genre du catalogue biographique et le thème des femmes illustres – un thème récurrent dans la littérature du dix-septième siècle –³⁷ dans le but d’offrir de nouveaux modèles d’exemplarité à suivre (bien qu’ils remontent à l’Antiquité) ; elle incite ainsi ses contemporaines à modeler leurs actions sur celles de leurs prédécesseurs et, ce faisant, à prendre place dans la sphère publique.

Une première littérature de la célébrité prend forme à travers le genre biographique. Le genre biographique connaît un nouvel élan de popularité à partir du dix-septième siècle, comme l’atteste la publication des *Femmes illustres* en 1642. Chloé Hogg signale que le succès des *Femmes illustres* tient également au contexte social et historique dans lequel l’ouvrage fut publié : « Given the engagement of contemporary illustrious women like the Duchesse de Longueville and the Grande Mademoiselle in France’s civil conflicts, the seventeenth-century public may have found Scudéry’s heroic harangues provocatively *à propos* during the years of *frondeuse* activity » (20). Scudéry utilise le genre de la harangue pour imaginer les discours des plus grandes héroïnes de l’Antiquité. Chaque harangue commence avec un « argument, » c’est-à-dire un court paragraphe d’introduction sur l’héroïne de la harangue et sur les événements l’ayant conduit à la gloire. S’ensuivent un portrait tiré de médailles antiques et orné d’un poème élogieux, puis un discours à la première personne, imaginé par Scudéry et tenu par l’héroïne de la harangue. Scudéry conclut chacune de ses harangues avec un « effet, » c’est-à-dire un texte à connotation morale résumant les mérites de l’héroïne ainsi que le résultat de ses bonnes actions

des textes anciens sur les catalogues de la période médiévale, notamment dans le maintien des stéréotypes féminins. Elle insiste, de ce fait, sur le besoin de réexaminer ces héroïnes du passé en adoptant une nouvelle interprétation des textes anciens, et donc une nouvelle perspective historique sur le mérite féminin. Sur le genre biographique dans les travaux de Pizan et, plus particulièrement, sur l’entrelacement des éléments biographiques et autobiographiques, voir « Christine de Pizan et l’(auto)biographie féminine » (2001) de Renate Blumenfeld-Kosinski.

³⁷ Le thème des femmes illustres est repris par Jacques Du Bosc dans *La Femme héroïque* (1645), puis par Pierre Le Moyne dans *La Galerie des femmes fortes* (1647), dans les quelques années suivant la publication et le succès de *Femmes illustres*.

et, plus précisément, de sa parole. Quoique les discours imaginés par Scudéry soient fictifs, ils donnent une voix aux héroïnes du passé. Le genre de la harangue marque ainsi un tournant dans l'histoire de la femme française et, par association, dans le traitement de la célébrité féminine pré-moderne. Le pouvoir de la harangue tient à celui de la rhétorique qu'elle emploie. Or la rhétorique est une discipline traditionnellement réservée aux hommes. En effet, la harangue repose, par définition, sur l'éloquence publique, ce pour quoi la femme pré-moderne idéale ne semble avoir aucune utilité. Scudéry se détache de cette image de la femme condamnée au silence et utilise le genre oral de la harangue pour définir ses héroïnes de l'Antiquité comme de puissantes oratrices capables de réfléchir sur leur condition.

D'un point de vue conceptuel, la femme illustre relève de l'anomalie : de par sa visibilité dans la sphère publique, elle transgresse les idéaux sociétaux du dix-septième siècle et s'éloigne de l'idéal féminin tel que défini par la période. A défaut de pouvoir légitimer sa présence dans la sphère publique, la femme pré-moderne participe à la création d'un espace autre, en marge de la société, que Caren Greenberg appelle « the World of Prose. » La structure de cet espace est calquée sur celle du salon, avec la femme pour figure centrale. La femme de ce « World of Prose » dispose d'une autorité intellectuelle qui lui permet de développer et d'imposer de nouvelles pratiques culturelles et littéraires, telles que l'art de converser, par exemple. Selon Greenberg, la prédominance de la femme dans l'espace du salon lui confère un pouvoir dont elle peut également jouir dans « the World of Prose : » celui de s'inscrire dans l'espace de l'imprimé et, par association, dans l'histoire. Son inscription dans « the World of Prose » passe par un « shift in referential contexts » (Greenberg 38). Scudéry en fait l'expérience dans l'écriture de ses *Femmes illustres* : « As the person-become-type or as the character-become-historical figure, Madeleine de Scudéry used the play between fiction and reality to inscribe herself in both the

history of the world and the World of the Prose » (Greenberg 5). Scudéry s'inscrit dans l'histoire en prêtant sa voix aux héroïnes de l'Antiquité. En imaginant leurs discours, elle contribue à l'écriture, si ce n'est à la réécriture de l'histoire des femmes. Par exemple, Scudéry se sert du personnage de Sapho – personnage à la fois historique et fictif (car créé par l'auteure) – pour contester l'ordre sociétal de son époque. Dans son échange avec Erinne, Sapho-Scudéry regrette de voir l'image de la femme réduite à sa domesticité. Coupée du monde des idées, la femme ne peut être que superficielle, dépourvue de toute substance. Une telle stigmatisation de la femme ne manque pas d'insurger Sapho, bien trop consciente du potentiel intellectuel de son sexe, s'il lui en était donné la liberté : « Nous aurions l'imagination belle, l'esprit clairvoyant, la mémoire heureuse, le jugement solide, et nous n'emploierions toutes ces choses qu'à friser nos cheveux et à chercher les ornements qui peuvent ajouter quelque chose à notre beauté? » (Scudéry 430-1). Sapho propose donc de repenser la distribution des fonctions sociales et intellectuelles :

Si les choses étaient ordonnées comme il faut, l'étude des belles-lettres devrait plutôt être remise aux femmes qu'aux hommes. Car comme ils ont la conduite de l'univers, que les uns sont rois, les autres gouverneurs de provinces, quelques-uns sacrificateurs, les autres magistrats et tous, en général, maîtres de leurs familles, et par conséquent occupés ou aux affaires du public ou aux leurs en particulier, ils ont sans doute peu de temps à donner à cette sorte d'étude. Il faut qu'ils se dérobent à leurs sujets, à leurs amis ou à eux-mêmes mais, pour nous, notre loisir et notre retraite nous en donnent toute la facilité que nous pourrions souhaiter. (Scudéry 431-2)

Quoique l'étude des belles-lettres permette aux femmes de mettre un pied dans la sphère publique, elle reste néanmoins associée au domaine du « loisir, » et donc du privé. L'étude des

belles-lettres comme « loisir » renvoie à l'oisiveté de la femme. Retirée du monde, la femme n'a pour ainsi dire aucune autre occupation que celle de lire et d'écrire.

Scudéry voit en la femme forte le seul sujet capable d'entrer dans la sphère publique et de se faire connaître de la postérité. Pour ce faire, la femme doit employer son esprit à la connaissance ; elle doit se servir de son étude des belles-lettres pour s'éduquer. Sapho encourage Erinne à étudier les belles-lettres, à se servir de son étude pour s'éduquer, et à mettre ce qu'elle a appris au service de l'écriture. Selon Sapho, écrire et publier profiteraient, si exécuté avec brillance, à l'image de la femme en tant que sujet social et intellectuel et, par conséquent, à sa gloire : « Vous me demanderez peut-être, s'il n'est pas assez glorieux à une belle femme, que tous les esprits de son temps, fassent des vers à sa louange, sans qu'elle se mêle, de faire elle-même son portrait ? [...] J'ai à vous répondre, que quelques Eloges que l'on vous puisse donner, il vous serait plus glorieux, d'avoir fait des vers pour tous les illustres de votre siècle, si vous les faisiez bien ; qu'il ne vous le serait, qu'ils en eussent tous fait pour vous » (Scudéry 438). En effet, la gloire de la femme ne devrait pas être réduite à sa beauté : parmi les « faveurs » que les femmes ont reçues du ciel figure également l'esprit (Scudéry 431). La beauté et l'étude ne s'excluant pas l'une et l'autre, Sapho conseille à Erinne de fonder sa gloire sur ses talents littéraires, d'autant plus que celle qui se fonde sur la beauté serait considérée comme « faible et peu durable » (Scudéry 439) car à la merci du temps qui passe. Erinne doit modeler sa propre gloire ; elle doit en être l'agent : « si de votre propre main, vous laissez quelques marques de ce que vous êtes, vous vivrez toujours, avec honneur, dans la mémoire de tous les hommes » (Scudéry 438). Sa production littéraire immortaliserait son passage sur terre et lui garantirait la gloire dans la postérité.

Le recueil de Scudéry vise à contribuer positivement à la réputation de la femme publique pré-moderne. Dans son « Epître aux dames » – texte d’introduction à *Femmes illustres* – Scudéry qualifie le recueil d’ « arc de triomphe » élevé à la gloire du sexe féminin (n. pag.). Consciente d’écrire à une époque encore hostile à la présence de la femme dans la sphère publique, Scudéry choisit de prendre les plus grandes héroïnes de l’Antiquité comme exemples de femmes publiques et vertueuses, dans le but de défendre la présence de la femme dans la sphère publique, et de « persuader [...] à toute la terre, que ce beau Sexe, est digne de notre adoration » (442). Scudéry ne se fait pourtant pas d’illusions : elle comprend que son ouvrage demeure, malgré lui, une entreprise controversée de par le pouvoir militaire et politique, et surtout verbal qu’elle confère à la femme. L’auteure se sert donc de l’espace de l’épître pour préparer ses héroïnes aux éventuelles critiques. Elle leur communique une série d’instructions leur permettant de répondre à leurs opposants, qu’il s’agisse de défendre l’éloquence avec laquelle elle s’expriment, le titre de l’ouvrage, ou encore la langue usée dans les médaillons. En prêtant sa voix à ces grandes héroïnes, Scudéry met à leur disposition un outil qui leur sera indispensable au moment de défendre l’ouvrage ayant promu leur identité de femme publique et illustre. En d’autres mots, le succès des *Femmes illustres* tient à un accord d’entraide entre l’auteure et ses *personnages* visant à protéger le triangle œuvre-auteur-personnages de ses détracteurs. Pour ce faire, Scudéry compte sur les talents d’oratrice de ses héroïnes. Quoique l’éloquence leur soit naturelle – ce qui n’est pas le cas de l’homme – ces héroïnes dépendent de Scudéry, et parfois d’autres célèbres orateurs, pour faire entendre leurs voix. Scudéry et ces orateurs représentent, de par leur identité d’homme, des agents essentiels à la mise en mots, à la légitimation, et à la transmission des discours tenus par les héroïnes des *Femmes illustres*. Artémise, par exemple, s’en remet à Theopompe et Isocrate pour louer et éterniser (par le

discours) la mémoire de son défunt mari, Mausole. Dans les consignes qu'elle adresse à ces deux orateurs, Artémise insiste sur l'importance de faire valoir les vertus de son mari et son amour pour lui ; il est question de mettre Mausole au rang des merveilles du monde en faisant construire son tombeau. Elle interdit donc à Theopompe et Isocrate de faire mention de ses qualités de femme illustre, de peur que cela n'interfère avec ce pour quoi elle souhaite être avant tout reconnue, à savoir ses qualités d'épouse aimante, dévouée, et vertueuse :

Je ne veux point que vous cherchiez en ma personne, ni en ma vie, de quoi faire un Eloge magnifique ; je ne veux point que vous parliez de mon illustre naissance ; je ne veux point que vous disiez, que je suis née avec la Couronne d'Halicarnasse ; je ne veux point que vous disiez, que quoique femme, j'ai su l'Art de régner souverainement ; je ne veux point que vous appreniez à la postérité, l'estime extraordinaire, que le grand Xerxes faisait de moi ; je ne veux point que vous disiez, que je fis le voyage de Grèce avec lui ; je ne veux point que vous fassiez connaître que j'avais la première place à son Conseil, et que le mien était toujours suivi ; je ne veux point que vous parliez des exploits que je fis en cette guerre, non plus que du prix excessif, que les Athéniens promettaient, à quiconque me remettrait entre leur mains : Mais je veux seulement que vous disiez, qu'Artémise était Reine de Carie, parce qu'elle avait épousé Mausole qui en était Roi ; qu'Artémise sur toutes les vertus, a toujours aimé celle, qui est la plus nécessaire à son Sexe ; qu'Artémise n'a jamais eu d'autre passion, que celle d'aimer parfaitement son Mari ; qu'Artémise après l'avoir perdu, a perdu le désir de la vie ; et enfin qu'Artémise après ce malheur, n'a eu autre soin, que d'illustrer sa mémoire. (Scudéry 10-11)

Artémise fait preuve de fermeté face à ses interlocuteurs. La répétition de l'opposition symétrique « je »/« vous » est symptomatique d'un rapport de force : « je » exerce son autorité

sur un « vous » subordonné à sa volonté. Artémise use de son pouvoir rhétorique pour imposer ses volontés à la mort de son mari. Avec l'anaphore « je ne veux point, » elle renforce son refus d'être définie par ce qui fait d'elle une femme forte. Elle choisit de taire ses qualités d'illustre de peur qu'elles ne prennent le pas sur la gloire de son mari. Or, elle les tait tout en les articulant ; elle en dresse une liste sous le mode de la prétérition. En dressant cette liste, elle inscrit ces qualités d'illustre dans l'imprimé et dans l'histoire. Quelles que soient les motivations derrière sa rhétorique, Artémise incarne le sacrifice personnel, au nom de l'amour et de la vertu morale et héroïque.

Le sacrifice personnel est une caractéristique récurrente dans les portraits de femmes illustres. Dans la dix-huitième harangue des *Femmes illustres*, Octavie sacrifie son propre bonheur en faveur de l'ordre civil. Son frère, Auguste, et son mari, Anthoine, ont toujours eu des rapports antagonistes. Pour pouvoir déclarer la guerre à son beau-frère, Auguste a besoin qu'Octavie cesse de faire tampon entre les deux hommes. Il lui demande donc de quitter Anthoine, ce qu'elle refuse. Bien que malheureuse dans son couple, Octavie demande à ce que l'on considère « l'Intérêt public » plutôt que le sien (Scudéry 378). En mettant ses sentiments de côté – ils lui paraissent dérisoires face au besoin de maintenir la paix civile – Octavie fait preuve d'altruisme et de sagesse. Elle comprend que les affaires privées de son mari, notamment son infidélité puisqu'il la trompe avec Cléopâtre, ne peuvent être la cause de troubles publics. Ce serait, selon elle, tout à fait « honteux » (Scudéry 378). Elle fait donc le choix de sacrifier son propre bonheur au profit de la réputation de son mari, mais aussi de la sienne en tant que femme publique. Elle refuse d'être à l'origine d'une guerre entre son mari et son frère, sous risque de ternir l'image de la femme publique, voire de condamner sa présence dans la sphère publique.

Afin de se protéger de toute accusation de trouble à l'ordre public, Octavie va jusqu'à excuser le comportement de son mari :

L'amour de Cléopâtre, a de telle sorte obscurci son jugement, qu'il est aveugle en ses propres intérêts : il n'a pas songé qu'il me faisait un outrage, lorsqu'il a reçu les présents que je lui ai faits : et qu'au lieu de me permettre de le voir, il est retourné dans Alexandrie. Il n'a dis-je pas dessein de fâcher Octavie ; mais de plaire à Cléopâtre. Il a eu peur que ma vue, ne lui donnât d'autres sentiments : et il a sans doute connu, qu'il m'aimait encore assez, pour ne pouvoir souffrir ma présence, sans confusion et sans repentir. (Scudéry 379)

Au lieu de condamner le comportement de son mari, Octavie établit une liste de raisons expliquant, voire excusant l'infidélité de son mari. Cette liste est marquée par la répétition du pronom personnel « il, » procédé rhétorique visant à victimiser Anthoine : il est victime de son amour pour Cléopâtre. Cette stratégie narrative permet à Octavie de cultiver son image de femme forte, prête à défendre son mari malgré le tort qui lui a été fait. Octavie préfère lui trouver des circonstances atténuantes plutôt que de le quitter. Elle comprend que c'est en restant avec Anthoine qu'elle pourra triompher de lui et de sa rivale : « ma propre vertu ne me permet pas de me dispenser de celle que je lui dois : et si je vois d'une autre sorte, ce serait reconnaître Cléopâtre, pour femme légitime d'Anthoine : et lui céder volontairement une qualité, qu'elle ne me saurait ôter » (Scudéry 380). Contre toute attente, Octavie maintient sa ligne de conduite. Sa compassion, son dévouement, et son pacifisme sont autant de qualités lui permettant de protéger

sa réputation de femme – elle ne donne ainsi aucune chance à son mari ou à sa rivale d’entacher son image – et de consacrer sa qualité d’illustre.³⁸

Les portraits visuels et textuels des héroïnes de Scudéry sont représentatifs de leur gloire. La gloire de ces héroïnes est emblématique. Elle passe par la standardisation des médaillons à leur effigie, ce que nous verrons aussi chez les hommes illustres de Perrault. Chaque médaillon est encadré dans un cadre de forme carrée. Au centre de chaque cadre se trouve un médaillon circulaire contenant un buste, de profil ou le visage légèrement tourné sur le côté. Le contour de chaque médaillon porte une inscription circulaire révélant le titre ou le rôle social de la femme dépeinte, soit ce à quoi elle doit sa qualité d’illustre. Par exemple, l’inscription figurant sur le médaillon de Porcie indique : PORCIE FEMME DE BRUTUS ; en d’autres mots, Porcie serait connue pour son mariage à Brutus. Si la physionomie des héroïnes de Scudéry ne permet pas de déterminer leur qualité d’illustre, certains accessoires laissent deviner la nature de leurs prouesses et de leur valeur. Par exemple, la reine Zénobie porte un casque, symbole de son engagement dans la guerre contre l’Empire romain ; elle est une illustre guerrière. En uniformisant le format des médaillons et en y glissant des informations sur la vie ou l’identité de ses héroïnes, le texte justifie et valide leur qualité d’illustre et donc leur inclusion dans un ouvrage célébrant la femme illustre. Les poèmes qui accompagnent les médaillons sont également porteurs de sens. Le vocabulaire qui y est employé appartient à celui de la gloire. Le poème sur Panthée, reine de la Susiane et prisonnière de guerre de Cyrus, fait l’éloge de sa dignité, de sa beauté, et de sa générosité, qualités lui valant le titre de femme illustre. Scudéry se sert de l’imprimé pour raviver la gloire de ces grandes héroïnes de l’Antiquité. Le caractère fictif des harangues est symptomatique d’une réinterprétation de leur gloire. Scudéry en démontre

³⁸ Elle ne manque pas de rappeler que, lors d’une ancienne bataille, ce sont « [s]es larmes [qui] firent tomber les armes des mains, aux plus grands Empereurs qui furent jamais » (Scudéry 381).

ainsi la pertinence plus de mille ans plus tard dans un nouveau contexte historique, culturel, et social qui lui permet de définir ces héroïnes de l'Antiquité comme modèles précurseurs de la célébrité féminine pré-moderne. La femme illustre de Scudéry est un type de femme à part en ce qu'elle relève de l'exemplaire, voire de l'extraordinaire. Elle doit sa gloire au caractère exemplaire de ses qualités qui, aussi bien morales qu'intellectuelles et humaines, la placent au-dessus du commun des mortels. Ce rapport de l'exemplarité à l'extraordinaire est ce qui distingue la célébrité de la femme illustre de celle de l'actrice. Contrairement à la femme illustre, la célébrité de l'actrice ne repose pas sur son héroïsme ou sur la reconnaissance de qualités morales ou humaines, mais sur le talent, sur l'étude, ou encore sur sa « visible knownness, » au théâtre et dans les médias de la période.

2.3 LE DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE ET L'EMERGENCE DE LA CELEBRITE PRE-MODERNE: *LES HOMMES ILLUSTRÉS DE PERRAULT*

Bien que le dictionnaire biographique de Perrault se focalise sur les hommes illustres, il témoigne du changement, aussi bien linguistique que culturel, qui commence à s'opérer à l'aube du dix-huitième siècle – le siècle de la célébrité – dans la perception de la célébrité et dans les critères d'accès à la célébrité. Ce changement est ce qui caractérise le passage de l'homme illustre à l'homme célèbre et, par association, celui de la femme illustre à la femme célèbre (et donc à l'actrice). En choisissant le genre du dictionnaire historique et biographique illustré, Perrault contribue à la « visible knownness » de l'homme illustre, un concept qui, associé à la célébrité du dix-huitième siècle, repose sur des valeurs culturelles autres que celles célébrés chez l'homme et la femme illustres.

Dans *Les hommes illustres*, Perrault répertorie les cents hommes les plus illustres de France sous le règne de Louis XIV,³⁹ non pas par ordre alphabétique ou chronologique mais par état, dans une série de portraits gravés et d'éloges célébrant leurs actions. Il établit ainsi cinq catégories d'hommes illustres : les membres de l'Eglise ; les hommes militaires ; les secrétaires d'état et magistrats ; les académiciens, philosophes, historiens, orateurs, et poètes ; et pour finir, les membres des Beaux Arts (peintres, sculpteurs, et architectes). Un ordre hiérarchique est maintenu au sein de chaque catégorie : par exemple, les archevêques précèdent les évêques qui sont suivis par les prêtres. Dans sa préface, Perrault défend son choix de ne pas avoir organisé ses hommes illustres par ordre alphabétique. Un ordre alphabétique aurait non seulement conduit à « un mélange bizarre en confondant les états et les qualités » (Perrault n. pag.), mais aurait aussi posé problème en cas d'oubli, ce qui explique que Perrault ait choisi de publier son dictionnaire en deux tomes. En effet, l'ordre chronologique ne laisse aucune marge d'erreur : si ceux qui auraient dû être inclus dans le premier tome, de manière à respecter l'ordre chronologique du dictionnaire, avaient été par inadvertance laissés de côté, ils n'auraient pas pu être inclus dans le second tome car cela aurait compromis l'organisation générale du dictionnaire ; en d'autres mots, les oubliés du premier tome n'auraient pas pu trouver leur place dans le reste du dictionnaire.

La publication des *Hommes illustres* marque une transition dans le traitement de la publicité pré-moderne. Quoiqu'ils soient dits illustres, les cents sujets publics figurant dans le dictionnaire de Perrault se situent à mi-chemin entre « illustres » et « célèbres. » Ils sont illustres en ce qu'ils sont classés selon leur statut/titre social, ce qui n'est pas toujours ce pour quoi ils sont le plus communément connus. Par exemple, Honoré d'Urfé (1567-1625), célèbre auteur de

³⁹ Ces cents hommes illustres sont français, à l'exception du musicien Jean-Baptiste Lully, Français né en Italie.

la période, apparaît parmi les hommes militaires. Or, Urfé est surtout connu pour avoir écrit *L'Astrée* (publié entre 1607 et 1627). Perrault a choisi d'inclure Urfé parmi les hommes militaires de manière à protéger et à faire valoir son titre de noble ; Urfé est comte de Châteauneuf, marquis du Valromey, et seigneur de Virieu-le-Grand avant d'être l'auteur de *L'Astrée*. Répertorier Urfé en tant qu'écrivain aurait dérogé à sa noblesse, ce qui explique que Perrault ait préféré mettre en valeur sa qualité d'illustre (qu'il doit à son titre de noble)⁴⁰ plutôt que sa célébrité d'écrivain. Le raisonnement de Perrault dans la classification d'Urfé est symptomatique de tensions dans les critères d'organisation des cents hommes illustres figurant dans son dictionnaire. Le cas d'Urfé suggère que la condition sociale l'emporte sur les autres critères d'organisation usés pour classer les hommes illustres de la période, à savoir la profession, la réputation, et l'exemplarité, entre autres. Si Urfé est dit illustre de par sa noblesse et son engagement militaire et politique (il est ici répertorié en tant que lieutenant-général de Forez), il demeure célèbre de par sa production littéraire.

Bien que Perrault fasse la distinction entre « illustre » et « célèbre, » il prouve être un auteur de son temps en ce qu'il anticipe le poids de la célébrité dans son évaluation de la valeur et du mérite : en incluant auteurs et artistes, il élargit et, par conséquent, redéfinit la catégorie des illustres. Dans la préface de son dictionnaire, il explique avoir inclus les membres des Beaux Arts au nom de la « diversité de caractère » et de l'excellence de leurs travaux (Perrault n. pag.). Il estime que ces hommes ont, au même titre que les plus grands capitaines et hommes de lettres, contribué à la gloire de la France. Dans son étude des dictionnaires historiques et des listes de noms illustres entre 1750 et 1830, Jean-Luc Chappey indique que « cette sorte de 'droit à la

⁴⁰ Comme nous l'avons vu dans ma section sur les définitions de la célébrité pré-moderne, la qualité d'illustre constitue un critère d'affiliation à un groupe. Urfé est illustre de par son affiliation à la classe noble. Cette affiliation lui permet de faire valoir sa qualité d'illustre, et, ce faisant, de trouver sa place dans le dictionnaire biographique de Perrault.

biographie' accordé à des personnalités dont le renom ne repose plus sur la naissance ou sur des actions héroïques mais sur des compétences et un savoir-faire reconnu, témoigne de la promotion générale que connaissent les activités intellectuelles et artistiques dans la société du XVII^e siècle » (94). En effet, les auteurs de dictionnaires historiques et biographiques comprennent que leurs publications doivent non seulement s'adapter aux mutations de la société – notamment au fait que le titre d'illustre ne revient plus seulement au roi, aux nobles, ou encore aux érudits – mais aussi contribuer à la construction de nouvelles catégories d'hommes illustres. Le contenu et l'organisation des dictionnaires historiques et biographiques révèlent dès lors de nouvelles ambitions, aussi bien culturelles qu'économiques : en élargissant la classe des hommes illustres, les auteurs de ces dictionnaires élargissent leur lectorat et « participe[nt] activement à la légitimation et à la diffusion de nouveaux fondements de la célébrité et de la réputation » (Chappey 15).⁴¹ Ces nouveaux fondements de la célébrité – à savoir un changement dans le vocabulaire de la célébrité, dans les valeurs culturelles que la célébrité véhicule, et dans les supports médiatiques permettant de publiciser la célébrité – sont à l'origine de l'évolution de la célébrité pré-moderne et, plus précisément, du passage de l'homme illustre à l'homme célèbre.⁴²

⁴¹ Il est intéressant de noter que le théâtre et le public des théâtres sont tout aussi affectés par les mutations sociales qui touchent et redéfinissent les publications et le lectorat de la période. Le public des théâtres change dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Principalement constitué de spectateurs cultivés jusqu'au milieu du dix-huitième siècle – des gens du monde, des intellectuels, et des artistes – il comprend, à partir de 1770, des spectateurs de professions plus modestes. L'éditeur Raymond Laubreaux souligne, dans sa préface à une édition moderne de *Paradoxe sur le comédien*, que « l'amusement frivole ou l'élégance convenue qui parlaient à une coterie son langage ne peuvent plus satisfaire un auditoire dont les bases sociales sont élargies » (13). Diderot et Rousseau voient ce nouveau public influencer non seulement la manière dont le théâtre était jusqu'à présent pratiqué par les dramaturges et leurs acteurs, mais aussi la manière dont le théâtre modèle la perception et la réception de la célébrité pré-moderne, et la relation du public au théâtre, à la célébrité, et aux acteurs célèbres.

⁴² Christopher D. Armstrong a étudié le passage de l'homme illustre à l'homme célèbre dans la production, au dix-neuvième siècle, de bustes en marbre à l'effigie des plus grands artistes de la Renaissance et de la période pré-moderne. Ces artistes sont illustres de par leur art, et rendus célèbres de par leurs représentations dans les arts visuels. Pour plus d'informations sur la fonction muséologique, historique, et culturel de ces bustes, mais aussi sur le rôle et sur la signification de leur emplacement dans l'espace du musée, voir « Des 'Hommes illustres' aux 'Artistes célèbres,' la Grande Galerie du Louvre au XIXe siècle : une histoire parlante de l'art » d'Armstrong dans *Le culte des grands hommes, 1750-1850* (2009).

Les Hommes illustres redéfinit le rapport de l'homme illustre à la postérité. Les portraits (visuels et textuels) de Perrault fonctionnent comme une extension temporelle et physique des hommes qu'ils dépeignent : ils constituent un moyen d'inscrire la célébrité de ces hommes dans le temps et l'espace, et, par conséquent, de conserver leur gloire dans la mémoire collective. Le rapport de ces portraits à la postérité est d'autant plus important que les cents hommes illustres répertoriés par Perrault étaient tous morts avant que les deux tomes du dictionnaire ne soient publiés. Ces cents hommes étaient-ils perçus comme illustres avant la publication du recueil, d'où leur inclusion, ou le sont-ils devenus dans la postérité, grâce à l'imprimé (et donc au choix fondamentalement subjectif de Perrault de les inclure dans son ouvrage) ? Braudy explique que, de nos jours, « we know so much about the people of the past, more than they usually knew about each other, that many names familiar to us may have been virtually unknown, except to a small group, for years after their death » (*Frenzy of Renown* 14). Les cents hommes illustres figurant dans le dictionnaire de Perrault n'étaient pas tous nécessairement connus de leurs contemporains, du moins de leur vivant. Quel qu'ait été leur degré de « visible knownness » avant *Les hommes illustres*, leur gloire atteint son apogée à leur mort, par l'intermédiaire de l'imprimé et du portrait. Au dix-huitième siècle, de nombreux écrivains se sont intéressés à la temporalité de la célébrité et à son rôle dans la légitimation de la célébrité. Diderot et le sculpteur Etienne Maurice Falconet (1716-1791) ont entretenu une longue correspondance sur l'existence de la postérité et sur son rôle dans la création artistique.⁴³ Pour Falconet, la postérité n'existe pas : un artiste crée pour lui seul et dans le moment, sans égard pour la postérité, c'est-à-dire

⁴³ Diderot et Falconet se sont échangés de nombreuses lettres entre décembre 1765 et décembre 1773, réunies dans un recueil intitulé *Le pour ou le contre* ou *Dispute sur la postérité*. Il existe plusieurs éditions partielles de cette correspondance. Sur le rapport de Diderot et de Falconet à la publication, et sur l'histoire de la publication des lettres échangées entre Diderot et Falconet, voir « An Introduction to the Textual Problem of the Diderot-Falconet Correspondence on Posterity » (1973) de Maurice Posada.

pour la réception de son œuvre. Falconet se range ainsi du côté de la célébrité immédiate : la création naît d'un impératif purement moral ou esthétique. Diderot, en revanche, lui préfère la postérité. Selon lui, c'est la promesse d'un passage à la postérité qui pousse un artiste à la création. Un artiste doit créer pour un public : la réception de son œuvre et, par association, son passage à la postérité en dépendent. Par ailleurs, l'association d'un nom à une image ne suffit pas toujours à légitimer la célébrité d'un individu. La célébrité immédiate serait en fait considérée comme moins légitime que la gloire posthume en ce qu'elle n'a pas à passer le test de la postérité. Or, la gloire d'un individu se mesure à ce qu'en pense la postérité, d'où l'importance accordée aux divers modes de publicité ayant servi à immortaliser sa gloire.

Les portraits des cents hommes illustres de Perrault font des générations à venir non seulement les gardiens de leur mémoire, mais aussi de leur célébrité. Le portrait gravé devient, à partir de la Renaissance et jusqu'au dix-huitième siècle, un outil indispensable dans la représentation visuelle et historique de la gloire d'un individu : le portrait gravé à la fois crée et consacre la gloire d'un individu.⁴⁴ Au dix-septième siècle, deux graveurs de renom, Claude Mellan (1598-1688) et Robert Nanteuil (1623-1678), ont participé au développement de cet outil artistique en faisant les portraits d'hommes illustres tels que le cardinal de Richelieu (1585-1642), Nicolas Fouquet (1615-1680), Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ou encore Louis XIV (1638-1715). Ces portraits gravés ont servi de support visuel à la construction d'une galerie historique autour de la célébrité masculine pré-moderne.⁴⁵ A partir du dix-septième siècle, les portraits gravés ne sont plus seulement exposés, collectionnés, ou vendus, mais rassemblés dans

⁴⁴ Pour plus d'informations sur l'histoire et sur la signification du portrait, mais aussi sur son évolution, depuis la Renaissance jusqu'au dix-huitième siècle, et sur le rôle de la culture de la célébrité dans cette évolution, voir Lilti 78-84.

⁴⁵ Nanteuil et Mellan ont également réalisé les portraits de quelques femmes illustres pré-modernes telles que l'épistolière française Madame de Sévigné (1626-1696) et la fille du roi Charles 1^{er} d'Angleterre et d'Ecosse, Henriette d'Angleterre (1644-1670).

des dictionnaires historiques et biographiques illustrés servant, entre autres, de support médiatique à la gloire. Les portraits gravés sont dès lors considérés comme de véritables outils pédagogiques permettant de créer un savoir visuel autour de l'Histoire de France et de celles et ceux ayant contribué à son écriture.

Le dictionnaire de Perrault offre une représentation séquentielle des cents hommes les plus illustres de France. Chaque portrait comprend une gravure, toujours située sur la page de gauche, et un texte biographique d'une page et demie à deux pages louant leurs actions. Ce schéma répétitif est clé dans la création d'un savoir historique et visuel de la gloire du dix-septième siècle. Dans son édition critique des *Hommes illustres*, D. J. Culpin dit de la gloire de ces cents hommes qu'elle est avant tout emblématique. Leur qualité d'illustre ne repose pas sur leur physionomie mais sur la standardisation de leurs gravures. La superposition des cents portraits gravés ne révèle pas un type d'homme permettant de dégager les caractéristiques propres à identifier et à définir l'homme illustre. En d'autres mots, leurs visages ne justifient pas leur qualité d'illustre.⁴⁶ Quant aux accessoires, ils ne laissent deviner que le caractère de ces hommes illustres, c'est-à-dire leur état ; par exemple, chaque homme d'église porte un costume ecclésiastique et affiche une croix ou une barrette. En revanche, la standardisation des gravures valide la présence des cents hommes sélectionnés par Perrault dans un projet commun consacré à la gloire masculine ; ce projet valide, à son tour, leur identité d'hommes illustres. Chaque gravure consiste en un buste, de face ou légèrement tourné sur le côté, contenu dans un médaillon circulaire lui-même encastré dans un encadrement rectangulaire. La partie inférieure

⁴⁶ Je me distingue ici de Culpin qui cherche à *lire* le caractère des cents hommes illustres de Perrault, à voir un lien entre leur physionomie et leur état. Je trouve sa description des secrétaires d'état et des magistrats peu convaincante : ils « sont peints avec un sérieux qui exprime la gravitas de leur situation élevée, bien que parfois un petit sourire se laisse discerner au bout des lèvres » (Culpin xxii). Son interprétation des expressions faciales me paraît trop arbitraire pour pouvoir déterminer avec pertinence le caractère de l'ensemble des sujets figurant dans le dictionnaire de Perrault dans la mesure où ces mêmes sujets ont tous le visage fermé, dépourvu d'expression.

de chaque médaillon repose sur une tablette indiquant le nom et la qualité du sujet représenté ainsi que le sceau de sa qualité. En uniformisant le format des gravures et la mise en scène des sujets qui y sont dépeints, le texte fait de chaque sujet un exemple caractéristique de la classe à laquelle il appartient : celle des cents hommes les plus illustres de France sous le règne de Louis XIV. En d'autres mots, chaque sujet représente et fait partie d'une classe de sujets aux caractéristiques similaires qui définissent son identité et justifient son appartenance.

Bien que le dictionnaire de Perrault se définisse, notamment de par son titre, comme un ouvrage à la gloire des hommes dits illustres, son traitement de la gloire masculine au dix-septième siècle signale l'émergence de nouvelles valeurs propres à la célébrité pré-moderne telles que le mérite et le travail. Dans la préface de son dictionnaire, Perrault explique avoir organisé les sujets du roi par « caractères » (n. pag.), c'est-à-dire par états. Si Perrault suit, avec une telle organisation, une hiérarchie sociale rigoureuse, il révèle aussi de nouveaux critères d'accès à la gloire. Au dix-septième siècle, le caractère d'un individu fait référence à son titre et/ou à sa profession, et à ce qui le distingue des autres « à l'égard des mœurs ou de l'esprit. »⁴⁷ Cette définition du caractère suggère que la gloire est indifférente aux droits du sang, à savoir la monarchie et la noblesse, et semble plutôt favoriser la morale, l'intelligence, et le talent tels qu'incarnerés par les hommes illustres de Perrault. Dans le cas de ces hommes illustres, la gloire passe par la reconnaissance du caractère ; en d'autres mots, la reconnaissance d'un état et de qualités humaines, morales, intellectuelles, et artistiques. *Les hommes illustres* témoigne ainsi d'un développement de la gloire qui anticipe le passage de l'homme illustre à l'homme célèbre.

⁴⁷ Extrait de la définition du mot « caractère » dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694).

2.4 L'EXPLOSION DU DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE AU DIX-HUITIEME SIECLE

Le format et le contenu des *Hommes illustres* annoncent la popularité grandissante du dictionnaire biographique au cours du dix-huitième siècle. Nicole Pellegrin recense, en annexe de son étude sur les dictionnaires de femmes célèbres au dix-huitième siècle, une trentaine de compilations biographiques publiées en France durant cette période.⁴⁸ Treize d'entre elles sont entièrement consacrées aux femmes, et apparaissent, à une exception près,⁴⁹ dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle : *Dictionnaire historique-portatif, contenant l'histoire des Patriarches, des Princes, (..) des Papes, (..) des Historiens, Poètes, Orateurs, Théologiens, Jurisconsultes, Médecins, &c. Avec leurs principaux Ouvrages et leurs meilleures Éditions ; Des Femmes savantes, des peintres, &c. (..). Ouvrage utile pour l'intelligence de l'Histoire ancienne & moderne, & pour la connoissance des Écrits & des Actions des grands Hommes & des Personnes illustres*, 2 vol. (1755) de l'abbé Ladvocat (1709-1765) ; *Vies des femmes illustres de la France*, 6 vol. (1762) de Jean-Zorobabel Aublet de Maubuy (17 ?-18 ?) ; le dictionnaire anonyme *L'Esprit des femmes célèbres du siècle de Louis XIV & de celui de Louis XV jusqu'à présent*, 2 vol. (1768) ; *Dictionnaire historique portatif des Femmes célèbres*, 3 vol. (1769) de Jean-François Delacroix (1753-1794) et Joseph Delaporte (1714-1779)⁵⁰ ; *Histoire littéraire des Femmes françaises, ou Lettres historiques et critiques contenant un précis de la vie et une analyse (...) des ouvrages des femmes qui se sont distinguées dans la littérature française, par*

⁴⁸ Pour en consulter la liste, voir Pellegrin 9-11.

⁴⁹ *Apologie des dames appuyée sur l'histoire* (1736) de Madame Galien (1709-1756).

⁵⁰ Cet ouvrage est réédité en 1788 sous un autre titre, *Dictionnaire historique portatif des femmes célèbres contenant l'histoire des femmes savantes, des actrices & généralement des dames qui se sont rendues fameuses dans tous les siècles* (2 vol.), et avec Delacroix pour seul signataire. Ce changement de titre répond au besoin de reconnaître le nombre croissant des femmes écrivains dans la vie littéraire du dix-huitième siècle en France (et donc dans les dictionnaires biographiques les répertorient), ainsi que leur célébrité.

une société de gens de lettres, 5 vol. (1769) de Delaporte ; *Histoire abrégée des Philosophes et des Femmes célèbres*, 2 vol. (1772) de Richard Gérard de Bury (1730-1794) ; *Parnasse des dames, ou choix de pièces de quelques femmes célèbres en littérature*, 10 vol. (1773) d'Edme-Louis Billardon de Sauvigny (1738-1812) ; *Le Nouvel ami des femmes, ou La philosophie du sexe. Ouvrage nécessaire à toutes les jeunes Personnes qui veulent plaire par des qualités solides : avec une Notice alphabétique des femmes célèbres en France* (1779) de Pierre-Joseph Boudier de Villemert (1716-18 ?) ; *De l'éducation physique et morale des femmes. Avec une notice alphabétique de celles qui se sont distinguées dans les différentes carrières des Sciences & des Beaux-Arts, ou par des talents & des actions mémorables* (1779) de Riballier (17 ?-17 ?) ; *Mémoires historiques et critiques et anecdotes des reines et régentes de France*, 6 vol. (1786) de Jean-François Dreux-Duradier (1714-1780) ; *Collection des meilleurs ouvrages français, composés par des femmes, dédiée aux femmes françaises* en quatorze volumes (1786-9) de Louise-Félicité de Kéralio (1756-1822) ; et le dictionnaire anonyme *Petit Almanach de nos grandes femmes, accompagné de quelques prédictions pour l'année 1789* (1789). Cette liste suggère que c'est au dix-huitième siècle – le siècle de la célébrité, mais aussi du dictionnaire biographique (féminin) – que le mot « célèbre » apparaît pour la première fois dans l'intitulé d'un dictionnaire ou d'une galerie, d'une collection, ou autre (selon l'appellation) consacrées aux vies publiques et illustres. Pellegrin explique que cette surabondance de dictionnaires biographiques au féminin est symptomatique d'un afflux de femmes dans le domaine public à l'approche de la Révolution, que ce soit de par leurs activités intellectuelles, culturelles, et artistiques, ou de par leur engagement dans des affaires d'ordre politique et économique (3). Si Galien et Kéralio sont encore les seules, au dix-huitième siècle, à s'essayer au genre du dictionnaire biographique au féminin, Pellegrin insiste sur le rôle du dictionnaire biographique

dans la « démocratisation (qui est aussi une normalisation) de la célébrité du féminin » (2). L'accroissement des modèles de femmes illustres et célèbres, ainsi que leur classification, par ordre alphabétique ou thématique, dans une variété de dictionnaires biographiques ont contribué à cette sorte de standardisation de la célébrité féminine. Alors que *Les Femmes illustres* de Scudéry et *Les hommes illustres* de Perrault glorifient les plus grandes figures de l'Antiquité et du règne de Louis XIV, respectivement, le dictionnaire biographique a pour fonction d'informer le public sur la vie des femmes illustres et célèbres : il devient un lieu de savoir rendu commodément accessible au public lettré de l'époque en réunissant en un ou plusieurs volumes une quantité considérable d'informations historiques sur la célébrité féminine à travers les siècles. Pourtant, Pellegrin remarque, « le polygraphe ne saurait avoir, vis-à-vis des femmes, et lors même qu'il les célèbre, d'autre opinion que celle du plus grand nombre : une misogynie, parfois provocatrice, plus souvent inavouée mais récemment confortée par le progrès médical et l'arrivée menaçante des femmes dans son propre champ d'activité, la littérature » (6). Malgré un désir d'équité dans le traitement de la célébrité féminine – Pellegrin précise que ce désir d'équité « passe [...] par l'accroissement, au moins dans le corps du livre, des contemporaines de renom et par la revendication parallèle d'une meilleure éducation pour les filles » (8) – la réussite féminine ne relève jamais que de l'exceptionnel, voire de l'anormal, la femme célèbre étant, par définition, « une dégénérée, proprement sortie de son *genre*, et donc une aberration de la nature » (Pellegrin 9). Comme tout texte, les dictionnaires biographiques au féminin sont influencés par le contexte historique et culturel dans lequel ils sont publiés, un contexte informant le public sur la signification de la célébrité féminine pré-moderne et sur la perception de la femme célèbre au dix-huitième siècle.

Le *Dictionnaire portatif* de Delacroix rend compte de la diversité des célébrités

féminines, de l'époque antique au dix-huitième siècle. Dans son avertissement, Delacroix dit de la célébrité qu'elle « s'entend non seulement de la valeur et des actions d'éclat, mais encore de la naissance, des talents naturels, du mérite acquis, des vertus, des vices et des passions » (n. pag.). Delacroix se montre conscient de l'évolution linguistique et culturelle de la célébrité à travers les siècles, en reconnaissant et en combinant, dans sa définition de la célébrité, des valeurs culturelles traditionnellement associées à la femme illustre (la naissance, les actions d'éclat, la vertu) et à la femme célèbre (le talent, le mérite, le vice). Il comprend que son traitement diachronique de la célébrité féminine doit offrir, au dix-huitième siècle, une approche plus inclusive et plus globalisante de la célébrité féminine. Contrairement à l'ouvrage pour ainsi dire *nationaliste* de Perrault, *Dictionnaire portatif* ne se limite pas aux Françaises ; il inclut aussi des Gauloises, des Persiennes, des Africaines, ou encore des Japonaises. Il ne se limite pas non plus à une période particulière. Delacroix se défait de ces critères d'inclusion dans son traitement de la célébrité féminine, et choisit de rassembler dans une même catégorie – celle des femmes célèbres – guerrières, reines et princesses, savantes, mères et épouses, femmes pieuses, et actrices, indépendamment du siècle auquel elles appartiennent. La répertorisation par ordre alphabétique de plus de trois mille femmes célèbres constitue le seul critère d'organisation de ces célébrités féminines. Certes, le format de *Dictionnaire portatif* ne permet pas de différencier la femme illustre de la femme célèbre, d'identifier les diverses conditions d'accès à la célébrité à travers les siècles, de situer l'émergence de la femme professionnelle dans l'histoire, ou bien de définir le rôle des supports médiatiques dans la construction de la célébrité féminine pré-moderne, par exemple. Néanmoins, il permet d'évaluer la richesse d'un concept tel que la célébrité. La richesse du concept de célébrité est telle, au dix-huitième siècle, que les termes « célébrité » et « célèbre » en deviennent saturés de sens. Le concept de célébrité prouve être en constante

expansion ; il ne cesse de prendre de nouveaux sens liés à son évolution linguistique et culturelle. En d'autres mots, le concept de célébrité porte l'emprunte de son histoire et de son évolution à travers les siècles, ce qui explique que la catégorie des femmes célèbres de Delacroix soit aussi vaste et inclusive. La célébrité des femmes publiques répertoriées dans son dictionnaire prend le pas sur tous les autres critères d'inclusion (nationalité, période, titre social), quelles que soient la nature et la valeur de cette célébrité ; il n'existe pas de *sous-célébrité* ou de hiérarchisation qualitative de la célébrité dans le dictionnaire de Delacroix.

2.5 LEMAZURIER: UNE VISION HISTORISANTE DE LA CELEBRITE FEMININE PRE-MODERNE

Le *Dictionnaire portatif* de Delacroix est le seul dictionnaire biographique du dix-huitième siècle à faire mention des actrices dans son intitulé, bien qu'aucune des actrices traitées dans le cadre de ma thèse ne figure dans le corps du texte. Il faudra attendre le dix-neuvième siècle pour voir paraître le premier modèle de dictionnaire biographique entièrement consacré aux actrices de théâtre pré-modernes en France avec la publication, en 1810, de *Galerie historique des acteurs* de Lemazurier.⁵¹ Alors que les actions héroïques de la femme forte sont célébrées dans des harangues élogieuses, la vie publique et privée de l'actrice trouve sa place dans des dictionnaires biographiques, sous la forme de notices. Les actrices figurant dans la *Galerie historique des acteurs* sont organisées par ordre alphabétique. Contrairement à Perrault, Lemazurier ne cherche

⁵¹ Dans le deuxième tome de sa galerie, Lemazurier se concentre exclusivement sur les actrices ayant joué dans les plus grands théâtres de Paris. Il dit disposer de davantage d'informations sur les actrices de Paris que sur les autres – notamment sur celles de la Comédie italienne, de l'Opéra, et de l'Opéra Comique, ou encore des théâtres de foire et de province – en ce qu'elles se faisaient plus remarquer.

pas à hiérarchiser ses sujets – des plus célèbres aux moins célèbres, par exemple – mais à faciliter l'accès aux informations qui y sont rassemblées. Comme l'explique Chappey, l'ordre alphabétique est un « ordre plus naturel, plus commode, qui tend à rompre les hiérarchies et à créer des voisinages originaux, au risque d'opérer une confusion des rangs qui pouvait se révéler subversive, » ce que Perrault a démontré vouloir éviter (96). Pellegrin définit ce mode de présentation, à savoir l'ordre alphabétique, comme un signe de modernité : alors que « les auteurs de 'vies' des siècles antérieurs privilégiaient des hiérarchies temporelles (celles de l'ordre des temps ou des prééminences sociales) et proposaient [...] des classements didactiques selon les vertus religieuses, les talents intellectuels ou les capacités politiques, » ceux du dix-huitième siècle se veulent plus neutres et inclusifs, l'objectif du dictionnaire biographique étant alors de vulgariser toutes sortes de connaissances historiques et littéraires, entre autres, et, dans le cas des dictionnaires de femmes célèbres, de normaliser la célébrité féminine (3). Or, Pellegrin remarque, « les titres de ces compilations biographiques restent archaïques et continuent à contenir des mots comme *Vies*, *Apologie*, *Histoire*, *Esprit*, *Collection* ou *Galerie*, tous hérités des XVI^e ou XVII^e siècles et révélateurs du caractère d'exception prêté à la femme de renom » (3). Bien que le dictionnaire de Lemazurier soit techniquement une galerie, du moins de par son titre – soulignant ainsi le poids, encore prévalant au début du dix-neuvième siècle, des taxinomies antiques sur la production de compilations biographiques – il offre, de par son format, son contenu, et le ton qui y est employé, une approche historisante de l'actrice et de la célébrité féminine pré-moderne qui se distingue de celle de Scudéry et de Perrault, par exemple.

L'objectif de Lemazurier n'est ni de redonner vie aux frasques de l'actrice, ni de réaliser un énième portrait sexualisé et décadent de l'actrice, mais de traiter l'actrice en tant que sujet historique. Pour ce faire, il décide de se focaliser principalement sur son histoire en tant que

femme professionnelle et célèbre. Chaque notice consiste dès lors en un court texte biographique dans lequel figurent des informations sur les débuts de l'actrice (les circonstances dans lesquelles elle a débuté au théâtre et a été reçue du public), une vue d'ensemble de sa carrière (ses plus grands rôles, le nom des pièces dans lesquelles elle est parue et leurs dates de représentation), une liste de ses qualités et de ses défauts, une réflexion sur son talent, et quelques détails sur sa vie privée (famille, amis, rivaux, et amants). En 1810, date de publication de *Galerie historique des acteurs*, la « visible knownness » de l'actrice pré-moderne était déjà établie grâce, entre autres, à des tableaux, à des gravures, à des sculptures, ou encore à des médailles témoignant de sa célébrité.⁵² Ceci explique que le dictionnaire de Lemazurier ne comprenne aucune illustration, comme c'est le cas chez Scudéry et Perrault ; Lemazurier a préféré se concentrer sur des aspects non-visuels de la célébrité, notamment sur des textes littéraires, journalistiques, et anecdotiques renseignant le public sur la carrière et sur la personnalité de l'actrice. Lemazurier consacre les premières pages du deuxième tome de son dictionnaire à une quinzaine d'actrices du dix-

⁵² C'est le cas de Mademoiselle Clairon. En 1759, l'artiste néerlandais Charles-André Van Loo (1705-1765) peint l'actrice dans le rôle de Médée. Les graveurs Laurent Cars (1699-1771) et Jacques Firmin Beauvarlet (1731-1797) en feront par la suite une gravure. Pour plus d'informations sur Clairon en Médée, voir la troisième section de mon deuxième chapitre.

En 1761, le sculpteur français Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778) réalise un buste en marbre blanc de Clairon, aujourd'hui exposé à la Comédie française.

Les *Mémoires secrets* rapportent dans une anecdote datant du 15 janvier 1765 que le célèbre acteur britannique David Garrick a fait frapper une médaille à l'effigie de Mademoiselle Clairon. Une autre anecdote, datant cette fois-ci du 10 février 1765, nous informe que Garrick

vient de faire faire un dessin par M. Gravelot, dans lequel Mlle Clairon est représentée avec tous les attributs de la tragédie : un de ses bras s'appuie sur une pile de livres : on y lit Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire, etc. et Melpomène est à côté qui la couronne. Dans le haut du dessin on lit ces mots :

J'ai prédit que Clairon illustrerait la scène,
Et mon esprit n'a point été déçu ;
Elle a couronné Melpomène ;
Melpomène lui rend ce qu'elle en a reçu.

Ces vers sont de M. Garrick.

Les enthousiastes de Mlle Clairon ont saisi avec avidité cette occasion de la célébrer : on a institué l'*Ordre du Médaillon*, et l'on a frappé des médailles représentant ce portrait, dont ils se sont décorés. (Bachaumont 434)

Comme nous le verrons plus en détails dans mon deuxième chapitre, l'imprimé et l'art jouent un rôle déterminant dans la construction d'une « visible knownness » de l'actrice et dans son ascension vers la célébrité.

septième siècle. Il avoue avoir hésité à les inclure, conscient qu'elles puissent ne pas enthousiasmer ses lecteurs. Contrairement aux actrices du dix-huitième siècle, ces actrices du dix-septième siècle sont considérées comme déjà « fort oubliées, » et à raison (Lemazurier 6). Au-delà du fait qu'elles appartiennent à un passé plus lointain, Lemazurier dispose de très peu d'informations sur leurs vies publiques et privées, et encore moins d'informations dites scandaleuses, et qui permettraient de les rendre mémorables. Les biographies de ces quinze actrices sont donc relativement courtes – entre trois à quinze lignes – et plutôt sommaires pour un public du dix-neuvième siècle ayant accès à toutes sortes d'informations, et en abondance.

A la différence des actrices du dix-huitième siècle, celles du dix-septième siècle n'intéressent que très peu les écrivains et journalistes, qui se focalisent alors sur le théâtre (Lemazurier 6). Cela devient beaucoup moins le cas dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, période à partir de laquelle commence à se multiplier une quantité de supports médiatiques servant à publiciser les détails de la vie privée de l'actrice. Par exemple, de nombreux pamphlets, journaux, rapports de police, et recueils d'anecdotes renseignent le public sur la vie privée de Mademoiselle Clairon. Lemazurier se sert des informations relayées par ces supports médiatiques pour écrire ses biographies d'actrices. Il conclut sa notice sur Clairon par une réflexion sur son travail d'archives et sur le traitement des informations recueillies. Il explique avoir dû « rassembler et comparer toutes les opinions, examiner attentivement tous les mémoires du temps, interroger même les contemporains de l'actrice célèbre dont nous devons parler : c'est ce que nous avons fait avec impartialité : le jugement du public nous apprendra si nous avons réussi à tracer un portrait ressemblant » (Lemazurier 118-9). En tant qu'historien, Lemazurier se doit de traiter les informations recueillies sans aucun parti pris. Or, sa revue des mémoires de Clairon laisse quelque peu transparaître son opinion personnelle de l'ouvrage. Il

remarque que « malgré leur titre fastueux [...] on y trouve bien peu de choses qui soient véritablement utiles, ou du moins intéressantes » (Lemazurier 115). Il va même jusqu'à dire qu' « au total, il y a peu de chose à recueillir de la lecture de ces mémoires, et leur publication fut plus nuisible qu'utile à celle qui en était l'héroïne » (Lemazurier 117). Il se montre particulièrement critique de ses réflexions sur l'art « qu'il ne faut pas appeler comme elle *le plus difficile de tous les arts*, » et ajoute que, « sans offrir des vues bien neuves et bien étendues, elles prouvent du moins qu'elle avait fait de profondes études sur cet art, et l'on peut affirmer hardiment que son exemple aura peu d'imitateurs » (Lemazurier 117). Dans son évaluation des textes littéraires, journalistiques, et anecdotiques consultés, Lemazurier l'historien impartial tend à faire place à Lemazurier le lecteur critique. L'historien et le lecteur sont, dans le cas de Lemazurier, une seule et même personne. Que sa revue des mémoires de Clairon soit influencée ou pas par l'opinion publique ou par la sienne, le travail critique effectué en amont par Lemazurier en tant que lecteur est nécessaire à l'historicité de son dictionnaire ; ce travail critique lui permet de réviser les jugements portés sur un artiste, une œuvre, ou un évènement.

Dans la préface de son dictionnaire, Lemazurier défend l'historicité de son travail. Il insiste tout particulièrement sur l'objectivité de ses biographies d'actrices. Il explique, par exemple, avoir fait le choix de n'inclure aucun acteur vivant de peur que ses sentiments et ses préférences artistiques n'interfèrent avec sa fonction d'historien : « Il nous en a coûté sans doute de retenir ainsi nos justes sentiments d'admiration pour les grands talents qui brillent sur la scène française ; mais nous avons cru devoir ce sacrifice aux lois du genre que nous voulions traiter, » à savoir le genre biographique (Lemazurier ix-x). Lemazurier résume son approche en ces mots : « nous ne nous sommes permis aucuns changements aux faits avérés ; nous avons rapporté, comme douteux, ceux qui nous ont paru tels, et surtout nous n'avons rien donné à l'adulation, ni

au dénigrement » (x-xi). Afin de dresser un portrait honnête et vrai de l'actrice, Lemazurier doit en modérer les éloges et en corriger les préjugés. Par exemple, il critique Voltaire qui, « dans ses transports de reconnaissance et d'enthousiasme [...] plaçait [Clairon] au-dessus de tout ce que l'on avait admiré, et même de tout ce que l'on admirait encore au théâtre » (Lemazurier 76). Selon Lemazurier, « c'était incontestablement outrepasser les bornes de l'exacte justice. » En contrepartie, il défend Clairon d'un déshonorant pamphlet rédigé par Pierre-Alexandre Gaillard de la Bataille (1708-1779)⁵³ : « Ce libelle, que nous avons lu avec dégoût, représente Mlle Clairon comme une vile prostituée : quelque répugnance que nous ayons à entrer dans de pareils détails, nous sommes forcés de convenir qu'elle ne fut pas une vestale ; mais il est certain aussi que ce plat libelle renfermait beaucoup plus de calomnies que de vérités » (Lemazurier 79-80). Dans sa quête de vérité, Lemazurier va jusqu'à remettre en question la vérité de Clairon telle que racontée dans ses propres mémoires. Selon Lemazurier, ses mémoires ne peuvent se faire le véritable miroir de son histoire dans la mesure où elle « présente tous les événements de sa vie sous le rapport qui lui est plus favorable » (116) : les conversations qui y sont rapportées sont « visiblement arrangées après coup » et de manière à ce que Clairon y joue toujours, et sans surprise, le plus beau rôle (116-7). Lemazurier met également ses lecteurs en garde sur le bien fondé des nombreux jugements portés par l'actrice. Il note que tous ses jugements sont biaisés, surtout celui qu'elle porte sur sa plus grande rivale, Marie-Françoise Dumesnil, dite Mademoiselle Dumesnil (1713-1803) : « En le lisant, on ne doit pas oublier que cette fameuse actrice fut sa rivale, et que la majorité des amateurs du théâtre la lui préférait » (Lemazurier 116). De manière générale, il est conseillé aux lecteurs de ne lire « qu'avec défiance cette histoire apologétique, d'après laquelle il faudrait regarder Mlle Clairon comme une innocente victime

⁵³ Il s'agit de *Histoire de la vie et des mœurs de mademoiselle Cronel, dite Frétilon* (1739).

constamment persécutée par d'injustes ennemis » (Lemazurier 116). *Galerie historique des acteurs* invite le public à porter un regard critique, si ce n'est sceptique, sur les informations communiquées par les supports médiatiques de la période et, à travers une réécriture plus neutre des biographies d'actrices, à réévaluer sa perception du théâtre, de la communauté des acteurs, et de la célébrité.

Lemazurier se veut neutre aussi bien dans la sélection, voire la non-sélection, des informations figurant dans les biographies d'actrices que dans celle des acteurs et actrices répertoriés dans sa galerie. Il fait le choix d'inclure « tous ceux qui ont concouru à l'exécution des chefs-d'œuvre dont notre scène s'honore » (Lemazurier ii-iii). En d'autres mots, il fait le choix d'inclure tous ceux qui ont fait partie de la Comédie française, indépendamment de leur talent : « il ne pouvait être indifférent de réunir ce qui existe de renseignements sur les acteurs même les plus faibles, puisqu'ils ont été employés, suivant leurs moyens relatifs, à l'effet général des excellentes pièces de l'ancien répertoire, et puisque des auteurs illustres ont été souvent obligés de leur confier des rôles importants dans leurs ouvrages nouveaux » (Lemazurier iii). La célébrité d'un acteur ne constitue pas, de ce fait, un critère d'inclusion. Tout acteur ayant joué sur la scène de la Comédie française a sa place dans la galerie de Lemazurier, quel que soit son degré de célébrité. Le talent ne serait pas même requis pour faire partie de cette galerie, l'objectif étant de présenter un « tableau général » du théâtre français (Lemazurier vi), sans exception d'aucune sorte ; Lemazurier ne veut sacrifier aucunes anecdotes ni aucunes pièces, aussi curieuses et peu connues soient-elles. Cette approche conduit Lemazurier à publier des détails de la vie privée de l'actrice. Il souligne, par exemple, le dévouement artistique et professionnel de Clairon et les répercussions d'un tel dévouement dans le privé : « Personne n'ignore combien cette actrice mettait de dignité dans toutes ses actions. En quittant le cothurne et le diadème, elle

ne déposait jamais l'air imposant qu'elle avait sur la scène ; et c'était du ton le plus auguste qu'elle donnait ses ordres à la cuisinière et à son laquais » (Lemazurier 112). Lemazurier révèle ici une Clairon qui ne cesse jamais d'être Clairon l'actrice ; elle ne sort jamais du rôle d'actrice-star qu'elle s'est créée. L'air que le public lui connaît sur scène et le sentiment de supériorité que lui confère son image d'actrice-star la suivent jusque dans le hors-scène où elle se montre souvent autoritaire et médisante. Lemazurier en donne un exemple dans son récit de l'incident avec l'imprimerie de la Comédie française :

On devait jouer l'*Idoménée* de Lemierre, qui tomba en 1764. Mlle Clairon s'aperçut que les affiches portaient toutes *Ydoménée*. Justement scandalisée d'une faute pareille, elle fit venir l'imprimeur à la barre, c'est-à-dire, à l'assemblée de la comédie, et le réprimanda sévèrement. Celui-ci s'excusa en assurant que, sur la note manuscrite qui lui avait été remise par le semainier, *Idoménée* était écrit avec un y grec. Cela est impossible, répondit majestueusement Mlle Clairon ; il n'y a point de comédien qui ne sache parfaitement *orthographe*. Pardonnez-moi, Mademoiselle, répliqua l'imprimeur, en souriant malignement, mais il faut dire *orthographier*. Cette anecdote semblait prouver que, malgré ses longues et profondes études, Mlle Clairon n'était pas très-forte sur les connaissances les plus simples. (112)

Malgré son statut d'actrice-star, Clairon n'est pas à l'abri du ridicule. Dans l'anecdote rapportée ci-dessus, Lemazurier et l'imprimeur se moquent tour à tour de son comportement. Lemazurier semble amusé par la réaction excessive de l'actrice ; c'est avec sarcasme qu'il la décrit comme « justement scandalisée d'une faute pareille. » Quant à l'imprimeur, il prend plaisir, à en juger par son sourire, à corriger l'actrice. L'air « majestueu[x] » de Clairon fait bientôt place à l'humiliation : ses propres lacunes en matière d'orthographe deviennent la risée de son

interlocuteur, le comble de l'ironie ! Les rôles ainsi inversés, l'imprimeur se voit d'une certaine manière gracié pour sa faute (du moins par Clairon qui s'avère être mal placée pour donner des leçons d'orthographe), et Clairon publiquement ridiculisée, bien que l'incident repris par Lemazurier se soit déroulé dans le hors-scène.

C'est contre toute attente que Lemazurier dévoile ces détails de la vie privée de l'actrice. Je dis « contre toute attente » dans la mesure où Lemazurier semble y être lui-même opposé. Il suggère que l'inclusion de ces détails est incompatible avec la vision historisante de son ouvrage, et explique que « c'est malgré nous, et par la connexité qu'ils ont avec sa vie théâtrale que nous en avons employé quelques-uns que nous aurions voulu supprimer » (Lemazurier 114). Lemazurier laisse ici entendre que certains de ces détails n'auraient pas dû paraître dans son dictionnaire. S'il ne précise pas lesquels et n'en explique pas la raison, il se montre conscient du caractère licencieux prêté aux informations communiquées par le genre de l'anecdote, et prend soin de distinguer les anecdotes dites licencieuses de celles reprises dans ses biographies d'actrices. Il rappelle qu'il ne peut garantir la véracité des anecdotes rapportées dans ses biographies ; il ne fait qu'emprunter ces récits. Dans la préface du premier tome de sa *Galerie historique des acteurs*, Lemazurier anticipe la réception des anecdotes figurant dans sa galerie avant d'en légitimer l'inclusion : « En parlant des anecdotes que renferment ces notices, nous donnons peut-être à quelques personnes l'idée d'une chronique scandaleuse ; elles peuvent se rassurer. Jamais un écrivain qui respecte les mœurs, et se respecte lui-même, ne se permettra de recueillir toutes les sottises qui courent dans les recueils ; et nous ne nous pardonnerions pas d'avoir conçu cet ouvrage de manière à ce qu'elles y trouvassent une place » (vi-vii). Selon Lemazurier, les anecdotes licencieuses n'ont pas leur place dans un ouvrage qui se veut historique. Il ajoute qu'« il n'appartient qu'aux hommes qui ont renoncé à l'estime publique

d'aller les tirer de l'oubli, où elles doivent rester » (Lemazurier vii). Il donne pour exemple Louis-Petit de Bachaumont (1690-1771), auteur des *Mémoires secrets*, un périodique de la deuxième moitié du dix-huitième siècle recueillant toutes sortes d'anecdotes sur les plus grandes figures publiques de la période. Lemazurier dissocie son travail de celui de Bachaumont : il refuse de publier un ouvrage faisant l'énième récit scandaleux de la vie des acteurs et actrices de la période ; un tel ouvrage ne servirait qu'à plaire et à distraire le public. Or, Lemazurier se définit comme un « honnête homme » (viii), à la tête d'un honnête projet : un projet historique dont la fonction première serait d'instruire le lecteur. Il reste, de ce fait, convaincu que les informations recueillies dans son ouvrage suffiront, telles qu'elles sont, à satisfaire la curiosité des lecteurs (Lemazurier viii). Scott résume le rapport pour le moins complexe de Lemazurier à l'anecdote en ces mots :

Poor Lemazurier, stuck in the nineteenth century, was conscious of all those anecdotes and shady tales and all those prurient readers poised to welcome a book that reprised them. Believing, however, there was gold among the dross, that within all the accounts, memoirs, collections of letters and anecdotes, gossip columns, and other publications of the eighteenth century on the subject of actors and actresses he would find enough valid information to construct individual biographies of all the *sociétaires* of the Comédie-Française from its beginning to the end of the eighteenth century, he decides the project is a worthy one. (*Women on the Stage* 7)

Tirillé entre le succès populaire que serait un ouvrage d'anecdotes lubriques et le désir de publier un ouvrage historique et honnête, Lemazurier choisit de n'inclure que des anecdotes dites modérées. J'appelle « anecdote modérée » toute anecdote relevant du privé de l'actrice, sans qu'elle ne communique pour autant les détails licencieux de sa vie amoureuse. Si Lemazurier ne

rapporte aucune anecdote sur la vie amoureuse et sexuelle de Clairon, il renvoie les curieux aux mémoires de l'un de ses amants, l'historien et auteur français Jean-François Marmontel (1723-1799), et à ses mémoires personnels, dans lesquels elle admet avoir entretenu une relation avec Joseph-Alphonse Omer, comte de Valbelle.⁵⁴ Bien que Lemazurier se dise contre le licencieux, il comprend qu'il ne peut pas tout à fait s'en dissocier dans un ouvrage entièrement dédié au théâtre : « ce n'est pas qu'il n'y ait actuellement au théâtre, et qu'il ne s'y soit trouvé, depuis son établissement, beaucoup d'acteurs dont la conduite ne mérite que des éloges ; mais au théâtre, comme partout ailleurs, il y a des exceptions ; et pour parler toujours en thèse générale, si les mœurs se sont réfugiées quelque part, il est difficile de penser qu'elles aient choisi les coulisses pour leur asyle » (viii-ix). Lemazurier comprend que son travail d'historien le contraint à dévoiler des aspects de la vie professionnelle et personnelle de l'actrice moins valorisants que d'autres. Ces aspects ont un impact direct et, dans bien des cas, négatif, sur sa réputation et, par association, sur son image de femme publique et professionnelle.

Si la gloire de la femme illustre paraît comme éternelle et intouchable – la femme illustre est gravée dans la mémoire collective comme modèle intemporel de la vertu féminine – celle de la femme célèbre semble fragile et incertaine à cause, en partie, de la concurrence et de sa réputation. La reconnaissance du talent de l'actrice se mesure à la brillance, à la noblesse, et à la difficulté des rôles qu'elle entreprend de jouer. Pour s'assurer les meilleurs rôles et la gloire qui en découle, l'actrice doit faire face à la concurrence. Les actrices des dix-septième et dix-huitième siècles doivent non seulement se disputer les meilleurs rôles, mais aussi le suffrage du public (qui dépend de la qualité des rôles joués), et, par conséquent, la place de favorite auprès

⁵⁴ Clairon ne mentionne pas le nom de Marmontel dans ses mémoires. Lemazurier suppose que le nom de Marmontel, bourgeois d'une petite ville du Limousin, n'avait pas dû suffire à flatter la vanité de Clairon pour qu'elle décide d'avouer leur liaison (114).

du public, au risque de sombrer dans l'oubli, comme cela fût le cas pour Mademoiselle Balicourt (?-1743) après la première apparition sur scène en 1737 de Dumesnil. Surpassée par Dumesnil, la réputation de Balicourt finit par s'éteindre, puis par être ravivée, voire réinventée, après sa mort par des on-dit parfois infondés, comme l'attestent les mémoires personnels de Clairon. Lemazurier signale le poids et le danger des on-dit dans la perception d'un artiste, et dans la préservation de sa réputation et de sa célébrité dans la postérité : « Mlle Clairon a voulu [...] détruire avec une seule ligne qui se trouve dans ses Mémoires toute la réputation de Mlle Balicourt ; elle prétend que cette actrice avait *l'air raide et froid*. Il nous est impossible de concilier cette opinion avec le témoignage unanime des contemporains de Mlle Balicourt ; nous le préférons sans hésiter au jugement de Mlle Clairon qui n'avait pas quatorze ans lorsque Mlle Balicourt quitta le théâtre » (13). Le sentiment de Clairon serait conforté par la retraite prématurée de Balicourt. Or, Lemazurier précise, « l'espèce d'oubli dans lequel la réputation de Mlle Balicourt fut enveloppé peu de temps avant sa retraite [...] fut causé par plusieurs circonstances étrangères à son talent, et il est facile de détruire le préjugé qui en résulta contr'elle » (14). Pendant onze ans, elle ne joua que dans des pièces faibles et sans succès ; elle ne profita donc d'aucun de ces rôles brillants qui suffirent seuls à la réputation de l'actrice. Ses problèmes de santé, et surtout la popularité grandissante de Dumesnil, la contraignirent à prendre une retraite anticipée qui la plongea précipitamment dans l'oubli. Dumesnil fit bientôt oublier toutes celles qui l'avaient précédée, ce qui explique que « les amateurs actuels du théâtre, dont l'érudition ne remonte pas au-delà de Mlle Dumesnil, de Mlle Clairon et de Lekain, aient oublié Mlle Balicourt » (Lemazurier 14). Bien que distancée par Clairon et Dumesnil, Balicourt prouve mériter sa place dans *Galerie historique des acteurs*, un honneur qu'elle doit au succès de ses

premiers rôles au théâtre, notamment à celui de Cléopâtre dans *Rodogune* en 1727 et à celui de la Médée de Hilaire-Bernard de Longepierre (1659-1731) en 1728.

Alors que le titre de femme illustre passe par l'exemplarité – à savoir la reconnaissance d'une prouesse hors-du-commun et des vertus nécessaires pour y parvenir – celui de femme célèbre se fonde sur l'étude, sur le talent, et sur l'approbation de l'opinion publique. Ces trois fondements de la célébrité pré-moderne sont nécessaires à la consécration de l'actrice en tant que femme professionnelle et sujet social. Comme le prouve le cas de Balicourt, chaque actrice contribue, quel que soit son talent, sa réussite, et sa réputation, à l'image et à la célébrité d'une autre. En d'autres mots, la communauté des actrices constitue une sorte de toile liant les actrices les unes aux autres. Par exemple, les faux pas de l'une – notamment la publicisation de détails tendancieux sur sa vie privée – peuvent avoir des répercussions sur la représentation de l'ensemble des actrices, ce qui explique que l'actrice ait été, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, étroitement associée au monde de la prostitution. Ou encore, la retraite d'une actrice peut permettre à une autre de dominer la scène et d'y briller plus qu'à son habitude. Cette corrélation entre la réputation de l'actrice (en public et dans le privé) et son accès à la gloire (qu'elle s'inscrive ou non dans la durée), mais aussi l'inscription de sa « visible knownness » dans les supports médiatiques de l'époque, sont ce qui distingue l'actrice célèbre de la femme illustre, et ce qui caractérise l'évolution linguistique et culturelle de la célébrité féminine durant la période pré-moderne.

3.0 ECRIRE ET ARCHIVER L'ACTRICE: LA CONSTRUCTION DE LA CELEBRITE FEMININE

Le dix-huitième siècle est le siècle de la célébrité et des actrices stars. Adulées et protégées du roi, glorifiées par les poètes, et craints des dramaturges dont elles pouvaient propulser ou détruire la carrière, les actrices dominent la scène du théâtre et la scène culturelle française en nourrissant la presse à scandale et la production artistique et littéraire du dix-huitième siècle. C'est le cas de Mademoiselle Clairon et de Mademoiselle Arnould, par exemple. Clairon débute sa carrière à la Comédie italienne le 8 janvier 1736 : alors âgée de treize ans, elle reprend le rôle de Cléanthis dans *L'Île des esclaves* (1725) de Pierre de Marivaux (1688-1763). Elle quitte la Comédie italienne dans l'année qui suit pour aller tenter sa chance en province.⁵⁵ C'est à Rouen qu'elle s'essaie à la danse et au chant, et joue des rôles adaptés à son jeune âge. Elle rejoint la troupe du dramaturge Jean-Baptiste Simon Sauvé de La Noue (1701-1760) et de l'actrice Mademoiselle Gaultier (?-1757), tous deux membres de la Comédie française. Clairon compte alors à son actif une demi-douzaine de rôles dans le registre tragique, rôles qu'elle ne jouera pas plus de deux fois chacun. Après de nombreux déboires avec la troupe de La Noue,⁵⁶ Clairon se tourne vers l'Opéra de Paris où elle fera son entrée en mars 1743 avec le rôle de Vénus dans *Hésione* (1700), une

⁵⁵ Selon H. Noel Williams, son départ serait dû soit à « her youth, her diminutive stature [...] or, more probably, because her precocious talents had excited the apprehensions of the famous Arlequin, Thomassin, who had daughters of his own to bring forwards » (281). Pour plus d'informations sur les débuts de Clairon à la Comédie italienne et sur son passage à Rouen, voir Jaubert 13-5.

⁵⁶ La troupe de La Noue décide de partir pour Flandres, craignant la concurrence d'une compagnie d'opéra. Faute de succès, La Noue retourne à Paris, où il fait ses débuts à la Comédie française, et laisse Clairon sans emploi.

tragédie en musique composée par André Campra (1660-1744), puis passe à la Comédie française. Cette transition ne se fait pas sans difficultés. La réputation sulfureuse de Clairon – on lui compte de nombreux amants – la suit de l’Opéra à la Comédie française. Elle parvient néanmoins à convaincre le premier gentilhomme de la Chambre, Duc de Gesvres (1692-1757), de son talent, et débute à la Comédie française le 19 septembre 1743 dans le rôle de Phèdre. Clairon côtoie alors de nombreux écrivains et philosophes célèbres dont Diderot, admiratif de son talent, et devient la favorite de Voltaire qui en fait l’éloge dans son poème « A Mademoiselle Clairon » (1765). Adorée de tous, Clairon excelle dans le genre tragique et devient rapidement un modèle à suivre. Elle forme le jeu de Mademoiselle Arnould qui fait ses débuts à l’Académie royale de Musique le 15 décembre 1757. Le charme d’Arnould, mais aussi son jeu naturel sont autant d’atouts justifiant son succès sur scène au cours des vingt prochaines années. De par leur popularité grandissante, Clairon et Arnould deviennent l’objet de pamphlets, de journaux, et de correspondances rapportant les détails plus ou moins licencieux de leurs vies privées.

L’acteur français du dix-huitième siècle ne génère pas le même intérêt médiatique. Contrairement à l’actrice, le corps de l’acteur n’est pas érotisé ; sa visibilité dans l’espace public ne constitue ni une transgression sociale et morale ni une nouveauté, ce qui explique que le privé de l’acteur ne se prête pas aux mêmes spéculations et à autant de spéculations que celui de l’actrice. Antoine Lilti remarque que Henri-Louis Cain, dit Lekain (1729-1778) n’est cité qu’une cinquantaine de fois sur l’ensemble des *Mémoires secrets*, soit nettement moins que Clairon qui y est citée cent-trois fois, Arnould quatre-vingt-sept fois, et la comédienne Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte, dite Mademoiselle Raucourt (1756-1815), soixante-et-onze fois (103). Lilti souligne que la présence des actrices dans les *Mémoires secrets* « confirme la place que celles-ci jouaient dans la culture naissante de la célébrité. Clairon et Raucourt avaient droit à la

fois à des éloges pour leurs performances publiques et à un récit détaillé, et invérifiable, de leurs frasques privées » (103).⁵⁷ Une telle médiatisation de l'actrice implique une reconfiguration des espaces privés et publics, un phénomène propre à la célébrité pré-moderne et essentiel à l'émergence et à la légitimation de la femme publique. Elle révèle aussi le développement de divers modes de publicité permettant à l'actrice de faire valoir son identité de femme professionnelle et célèbre.

La culture de l'imprimé à la fois confirme et construit la célébrité de l'actrice : elle témoigne de, et répond à, la visibilité de l'actrice dans le théâtre en rendant cette célébrité visible dans une variété de textes. Ce chapitre vise à étudier le rôle de l'imprimé au dix-huitième siècle, puis de l'archivage au dix-neuvième siècle, dans le passage de l'actrice depuis la célébrité à la postérité. Dans un premier temps, j'examine les mécanismes de la célébrité féminine dans trois textes ayant gonflé la célébrité naissante de Clairon : une lettre anonyme traitant des débuts de Mademoiselle Clairon à la Comédie française en 1743, un ouvrage dédié à Clairon contre l'excommunication des acteurs (1761), et une lettre adressée à Clairon au sujet du précédent ouvrage (1761). Ces trois textes ont permis à Clairon de médiatiser son image et, ce faisant, de cultiver et de faire valoir sa célébrité, non seulement en tant qu'actrice, mais aussi en tant que militante. Puis, j'analyse le rôle de l'anecdote dans la circulation d'informations d'ordre professionnel et privé sur l'actrice. Je me concentre tout particulièrement sur les *Mémoires secrets*, un périodique de la deuxième moitié du dix-huitième siècle attribué à Louis Petit de

⁵⁷ Lilti ajoute que « ceux ou celles qui jouaient un rôle important dans la vie culturelle et mondaine parisienne mais sans exposition publique, par exemple les maîtresses de maison qui tenaient les principaux salons de la capitale, sont plus rarement citées. Mme Geoffrin et Mme Necker n'apparaissent qu'une vingtaine de fois sur l'ensemble des volumes » (103).

Bachaumont⁵⁸ qui regroupe, dans un seul et même ouvrage, toutes sortes d'anecdotes sur les figures publiques de la période. A travers les *Mémoires secrets* se dessine un portrait de l'actrice dans le hors-scène, c'est-à-dire dans l'intimité de son appartement et dans ce que j'appelle son privé professionnel. Ce portrait de l'actrice dans le hors-scène offre une nouvelle manière, pour l'actrice, de se faire connaître du public ; en d'autres mots, ce portrait ajoute une nouvelle dimension à sa « knownness. » Enfin, je quitte le dix-huitième siècle pour étudier l'historicisation de cette « knownness » au dix-neuvième siècle dans *Mademoiselle Clairon d'après ses correspondances et les rapports de police du temps* (1890) d'Edmond de Goncourt et dans *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses mémoires inédits* (1857) d'Edmond et Jules de Goncourt. Les Goncourt utilisent le genre de la monographie pour reconstituer les vies publiques et privées de Clairon et d'Arnould. Ils y réunissent toutes sortes de documents – anecdotes, coupures de journaux, critiques de théâtre, extraits de correspondances privées, ou encore rapports de police⁵⁹ – informant le public sur la vie professionnelle et privée de l'actrice.⁶⁰ Une telle documentation permet aux Goncourt de non seulement créer une archive autour de l'actrice, mais aussi d'inscrire sa célébrité – d'actrice, de militante, et de femme – dans le patrimoine culturel et historique français. En archivant l'actrice, les Goncourt tentent, au dix-neuvième siècle, de *contenir* la célébrité fulgurante de l'actrice du dix-huitième siècle.

⁵⁸ Bachaumont serait un prête-nom permettant aux auteurs du recueil de conserver l'anonymat. Pour plus d'informations sur le nom de Bachaumont dans les *Mémoires secrets*, voir la présentation générale aux *Mémoires secrets* édités par Christophe Cave et Suzanne Cornand, surtout les pages lxiv-lxviii.

⁵⁹ Les trois textes traités dans la première sous-partie de ce chapitre sont également inclus dans la monographie d'Edmond de Goncourt sur Clairon.

⁶⁰ Il est important de noter que ces documents n'ont pas nécessairement pour fonction première d'informer le public sur la vie publique et privée de l'actrice, mais là n'est pas le propos.

3.1 LES MECANISMES DE LA CELEBRITE FEMININE: LE CAS DE L'ACTRICE DU DIX-HUITIEME SIECLE

La culture de l'imprimé contribue autant que le jeu de l'actrice à la construction de sa célébrité. La *Lettre à Madame la Marquise V... de G... sur le début de Mademoiselle de Clairon à la Comédie française*, signée D. de M. A. O. V. et datée du 20 décembre 1743,⁶¹ est le premier texte à médiatiser Clairon et à contribuer de manière positive à sa célébrité.⁶² La *Lettre à Madame la Marquise V... de G...* est le premier témoignage écrit des débuts de Clairon à la Comédie française. Ce qu'en dit l'auteur est donc ce sur quoi la Marquise – mais aussi ceux n'ayant pas pu assister aux débuts de Clairon dans *Phèdre* – va former sa première impression de l'actrice. L'auteur de la lettre est conscient du poids de son témoignage : il remarque que, « sur la scène comme dans le monde, le premier pas est celui qui décide pour toute la vie » (*Lettre à Madame* 9). La célébrité de Clairon dépend de ce « premier pas, » au théâtre et dans l'imprimé.

Quoique l'auteur se dise impartial, son témoignage prédispose la Marquise et le public à avoir une opinion favorable de Clairon. L'auteur de la *Lettre à Madame la Marquise V... de G...* offre un portrait à la fois élogieux et théâtral de Clairon, à l'échelle de sa gloire à venir. L'« air noble et élevé [de Clairon] sur le théâtre, » sa « démarche qui attire les regards et son maintien qui les fixe, » et sa « confiance qui plaît aux spectateurs » sont autant de qualités qui, mises en avant par l'auteur de la lettre, visent à promouvoir le talent de Clairon et à justifier les éloges qui lui sont faits (*Lettre à Madame* 9). Quand bien même Clairon ne serait pas « une beauté accomplie, » elle aurait de belles dents, une gorge bien placée, une taille aisée, l'air modeste,

⁶¹ Cette lettre fut publiée chez La Haye en 1744, sans nom d'auteur.

⁶² Gaillard de la Bataille publie, en 1739, un pamphlet satirique sur Clairon intitulé *Histoire de la vie et des mœurs de mademoiselle Cronel, dite Frétilton*, visant à entacher la réputation de l'actrice. J'y reviendrai dans mon quatrième chapitre.

l'esprit pétillant, et la conversation douce et engageante (*Lettre à Madame* 6). Quant à son succès dans *Phèdre*, Clairon le doit à « son goût, » à « son jeu, » et à « son genre qui lui est propre » (*Lettre à Madame* 5). La répétition de l'adjectif possessif « son » invite le public à découvrir ce qui fait la particularité de Clairon. Le rapport de Clairon au public en devient plus personnel : en rendant sa particularité visible et connue du public, l'actrice cherche à se montrer plus accessible et plus proche du public dans l'espace impersonnel qu'est l'espace public ; elle devient sa Phèdre. La brève présentation de Clairon se conclut par un « Telle est la personne : voici l'Actrice » (*Lettre à Madame* 6). Le recours à l'adjectif « telle » et à l'adverbe « voici » signale non seulement un désir de montrer (presque du doigt) Clairon, donnant ainsi l'illusion au lecteur de découvrir l'actrice pour la première fois, mais aussi de théâtraliser son portrait. La lettre devient un moyen, pour l'auteur, de partager son expérience au théâtre et de la faire vivre à sa lectrice. A l'image du spectateur qui découvre l'actrice au lever du rideau, la Marquise voit l'actrice prendre forme sur la page.

La *Lettre à Madame la Marquise V... de G...* rend compte des divers mécanismes de la célébrité permettant à Clairon de se faire connaître du public. La capacité de Clairon à s'élever au-dessus de ses rivales et à s'assurer de l'approbation du public est, au même titre que l'imprimé, nécessaire à sa consécration en tant qu'actrice. D'après l'auteur de la *Lettre à Madame la Marquise V... de G...*, la célébrité de l'actrice repose, en partie, sur la qualité de ses rôles et de son jeu. L'actrice doit s'emparer des meilleurs rôles, au risque de voir un autre rôle que le sien dominer la scène et récolter tous les suffrages. Clairon en fait l'expérience dans *Bajazet* (1762) de Jean Racine (1639-1699). L'auteur de la lettre explique que le rôle d'Atalide, interprété par Clairon, était « trop faible pour la nouvelle débutante, [qui] n'a manqué qu'en voulant lui prêter ce qu'il ne pouvait souffrir » (*Lettre à Madame* 18). Ce rôle manqué lui vaut de

rester dans l'ombre de sa rivale, Dumesnil, qui « se manifesta d'une façon si diversifiée [dans le rôle de Roxanne], et si nouvelle ; qu'avec la supériorité de ses talents et de son personnage, elle fixa sur elle tous les regards » (18-9). Le jeu d'une actrice se mesure à celui de ses rivales. En comparant le jeu de Clairon à celui de ses rivales, la *Lettre à Madame la Marquise V... de G...* invite le lecteur à établir une sorte de classement qualitatif des actrices. Le fait que Clairon fasse partie d'un tel système de hiérarchisation témoigne en lui-même de sa célébrité, que son jeu soit jugé supérieur ou inférieur à celui de ses rivales. L'auteur de la *Lettre à Madame la Marquise V... de G...* compare le jeu de Clairon à celui d'actrices confirmées telles que Mademoiselle Lecouvreur et Mademoiselle Dumesnil de manière à légitimer la présence de Clairon au théâtre, ainsi que son mérite face aux applaudissements et aux éloges qui lui sont adressés. Bien qu'il soit difficile, selon l'auteur, d'établir un classement qualitatif des actrices – si chacune a des points de supériorité sur l'autre, aucune d'entre elles n'est, dans l'ensemble, supérieure à l'autre – les débuts de Clairon laissent présager une carrière sans égale : « jamais aucune Actrice n'a débuté avec de si grands talents, et n'a encore donné de si grandes espérances d'une perfection totale » (*Lettre à Madame* 22). S'essayant à tous les genres – elle est capable de « toucher dans le tendre, séduire dans le passionné, attacher dans le naturel, et fixer dans le pathétique » (*Lettre à Madame* 15-6) – on trouve dans son jeu « le présage de la gloire à venir » (*Lettre à Madame* 7). Ce « on » – un « on » non-identifié et non-spécifique qui correspond au « on » de l'opinion publique – a pour fonction de juger du talent de l'actrice, et de déterminer si oui ou non l'actrice mérite d'être applaudie pour son talent et d'être hissée au rang de célébrité. L'approbation du public est d'autant plus importante que la célébrité pré-moderne est, par définition, éphémère et fragile, et doit, de ce fait, être sans cesse validée par les applaudissements du public.

La construction de la célébrité de l'actrice passe par celle d'un public critique et lettré. Ce public prend part à la construction de la célébrité de Clairon en jugeant, à son tour, de la qualité de son jeu. Le rôle du public dans la consécration de Clairon en tant qu'actrice vaut également pour les peintres. L'étude conduite par Thomas Crowe sur le rapport du public à l'art rend compte du pouvoir accordé au public dans la production artistique du dix-huitième siècle : « painters found themselves being exhorted in the press and in art-critical tracts to address the needs and desires of the exhibition 'public' ; the journalists and critics who voiced this demand claimed to speak with the backing of this public ; state officials responsible for the arts hastened to assert that their decisions had been taken in the public's interest ; and collectors began to ask, rather ominously for the artists, which pictures had received the stamp of the public's approval » (1-2). L'art du peintre mobilise tout un réseau de professionnels (journalistes, critiques, collectionneurs) ayant pour seul et unique objectif de plaire au public. A l'image du peintre, l'art de l'actrice (son jeu) est soumis au jugement du public. Le public de l'actrice est composé de spectateurs, de lecteurs, mais aussi de « sages » (*Lettre à Madame* 8), chargés de juger du talent de Clairon et de valider (ou pas) les hommages qui lui sont rendus.

Bien que la *Lettre à Madame la Marquise V... de G...* ne puisse, à elle seule, faire la gloire de Clairon, elle permet à l'actrice de « faire sa réputation, » c'est-à-dire de promouvoir et de faire valoir son « génie » à chaque représentation sur scène (*Lettre à Madame* 7). Le jeu de Clairon est motivé par un certain « désir de plaire » (*Lettre à Madame* 7). Ce « désir de plaire » est, comme nous l'avons déjà vu dans mon premier chapitre, une caractéristique propre à la célébrité pré-moderne : Clairon doit plaire au public pour obtenir les applaudissements garants de sa célébrité. Clairon ne cherche pas à plaire dans le sens « séduire » (de par sa beauté et ou de par ses charmes). Son « désir de plaire » correspond plutôt à un désir de bien faire, et d'être

admirée et reconnue pour son talent. Pour ce faire, elle s'essaie aux rôles « les plus sérieux et les plus graves » (*Lettre à Madame 7*), soit des rôles qui n'appellent pas à la séduction physique, l'objectif étant de légitimer et d'inscrire l'étendue de son talent ainsi que sa célébrité dans la postérité.

La célébrité de Clairon ne se limite pas à sa profession : Clairon est également célèbre pour son engagement politique. Son combat pour faire valoir les droits civiques des acteurs révèle une nouvelle facette de sa personnalité et de sa célébrité : Clairon la militante.⁶³ En 1761, François-Charles Huerne de la Mothe, alors avocat au Parlement, s'exprime sur la question de l'excommunication des acteurs dans un ouvrage intitulé *Libertés de la France, contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication ; ouvrage dont on est spécialement redevable aux sentiments généreux et supérieurs de MADEMOISELLE CLAI***. Cet ouvrage est composé de quatre textes. On y trouve d'abord des mémoires (dont l'auteur demeure inconnu) dénonçant le pouvoir abusif de l'Eglise dans la condamnation des acteurs à l'excommunication. Les lois sur l'excommunication stipulent que l'acteur ne peut, de par son état, bénéficier de la protection de l'Eglise ; il se voit ainsi privé des droits les plus sacrés : le sacrement de mariage et la sépulture ecclésiastique lui sont notamment refusés. L'auteur des mémoires conclut que « la Loi de la Nation a seule le droit de décider de la liberté des droits du Citoyen, et de ceux de Fidèle extérieurement unis au Citoyen ; et qu'à cet égard les Ministres de l'Eglise sont impuissants de priver le Citoyen des droits extérieurs du Fidèle, hors le cas de la Loi. Que conséquemment n'y ayant en France aucune Loi qui donne un libre exercice au pouvoir de l'Excommunication contre la Comédie Française, les Ministres de cette Eglise n'ont aucun pouvoir à cet égard » (Huerne de

⁶³ Pour en savoir plus sur le débat autour de l'excommunication, voir *Abbé and Actresses : The Church and The Theatrical Profession in Eighteenth-Century France* (1986) de John McManners, et chapitre 8 dans *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle* (1996) de Martine de Rougemont, surtout les pages 206-9.

la Mothe 219). Les mémoires sont suivis d'une lettre écrite par Clairon priant l'avocat au Parlement de prendre ce texte en considération dans sa réévaluation de l'excommunication. Huerne de la Mothe répond à cette lettre et y joint sa consultation dans laquelle il apporte son soutien à la communauté des acteurs :

Les Acteurs et Actrices de la Comédie Française paraissent bien fondés à appeler comme d'abus de tous Mandements, ou de toutes Ordonnances d'Evêques qui tendent à les grever de la peine d'Excommunication relativement à leur état ; à prendre à parti tout Prêtre qui tenterait l'exercice de ce pouvoir à leur égard, en les privant de tous, ou de quelques-uns des droits extérieurs de Fidèle ; à se pourvoir contre ces mêmes Ministres en réparations civiles, même en tous dommages et intérêts [...] Les droits de Fidèle étant individuellement du nombre des droits du Citoyen. (254-5)

Quoique les lois sur l'excommunication des acteurs aient été vivement critiquées par de nombreux philosophes des Lumières – elles seraient les vestiges de la société médiévale obscurantiste – Lenard R. Berlanstein explique que cette censure ecclésiastique et civique était perçue par beaucoup, notamment par l'écrivain et dramaturge français Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), comme « the only weapon France had at the time to counter actresses' threat to chastity and marital fidelity. Downpaying the Catholic theology and morality behind the church's position on performers, he promoted the condemnation as a necessary civic act in support of public morality » (*Daughters of Eve* 65). Clairon comprend que, pour se défaire de cette mentalité et faire valoir son combat contre l'excommunication, elle doit intellectualiser son « je. »

Clairon la militante intellectualise son « je » en publiant ses réflexions sur l'excommunication des acteurs. Son nouveau statut d'auteure lui permet non seulement de

prendre part aux affaires publiques et de plaider elle-même la cause des acteurs, mais aussi de démentir les propos tenus par Rousseau selon lesquels l'actrice ne ferait que se montrer ; Clairon a prouvé, à travers son art et à travers son engagement politique, avoir joué un rôle important dans la vie culturelle du dix-huitième siècle. D'après l'auteur de *Libertés de la France*, Clairon doit sa qualité d'auteure à son esprit et à sa « façon de dire » (Huerne de la Mothe 8) Ces deux atouts, en conjonction avec son identité d'actrice, permettent à Clairon de donner du poids à son discours contre l'excommunication des acteurs. Directement touchée par les lois sur l'excommunication, Clairon serait en mesure d'en parler en toute légitimité, et de persuader les juges de se rallier à sa cause (Huerne de la Mothe 8). Un admirateur anonyme de Clairon réagit à la publication de *Libertés de la France* – qui fut condamné par le Parlement et réimprimé sous le titre *Mémoire à consulter sur la question de l'excommunication, que l'on prétend encourue par le seul fait d'acteurs de la Comédie française* – dans une lettre intitulée *Lettre à Melle Cl****, actrice de la Comédie française. Au sujet d'un ouvrage écrit pour la défense du théâtre* (1761). Il y fait l'éloge de l'actrice et de son engagement dans la défense des droits qui lui sont refusés en tant que chrétienne et citoyenne, et suggère que son « crédit » constituerait un atout supplémentaire dans la légitimation de son combat. Dans son analyse sémantique et sociale du crédit au dix-huitième siècle, Jay Caplan définit le mot « crédit » en ces termes : « a publicly recognized value or reputation that a community grants a person, on the basis of his or her previous actions, and which allows that person to exert power over the other members of that same community [...] *crédit* refers to an interaction between the value or worth of an individual and the beliefs that are publicly held about that person. Credit, in other words, is based upon an economy of public belief » (101).⁶⁴ Le crédit de Clairon dépend du rapport de l'actrice au

⁶⁴ Pour plus d'informations sur les différentes définitions et les différents usages du terme « crédit, » voir

public : en effet, son crédit repose sur l'estime du public ainsi que sur l'idée qu'il se forme de sa réputation d'artiste et de femme publique ; la célébrité de l'actrice est interactive.

L'admirateur de Clairon encourage l'actrice à se servir de son crédit, et donc de l'estime du public, pour convaincre les juges du bien fondé de sa lutte contre l'excommunication. Il invite également Clairon à employer son crédit à « rendre les spectacles tels, qu'on ne puisse leur donner que des louanges » (*Lettre à Melle Cl**** 23*). Il insinue ici que l'estime du public – signe de reconnaissance du crédit de l'actrice par le public – mais aussi la réputation de l'actrice qui se forme à partir de cette estime du public, confèrent à l'actrice une forme de pouvoir qui pourrait lui permettre d'obtenir gain de cause dans sa lutte contre l'excommunication. Clairon la militante prouve être une figure éclairée : en protestant contre les doctrines obscurantistes de l'Eglise, elle contribue à la dissémination des idées des Lumières. Si le Roi finit par faire quelques concessions – il accepte, entre autres, de faire réviser et réimprimer les lettres patentes de Louis XIII (publiées en 1641) accusant les acteurs de corruption morale – cela ne suffit pas à satisfaire Clairon, qui décide de se retirer de la scène en guise de contestation (Berlanstein, *Daughters of Eve* 71).⁶⁵

Le crédit de Clairon est étroitement lié au concept d'honneur, traditionnellement associé à la femme illustre. L'auteur de la *Lettre à Melle Cl***** explique que « c'est [...] l'honneur seul qui vous excite à chercher les moyens de vous assurer en toute manière l'estime générale, sans laquelle vous n'êtes pas satisfaite des applaudissements universels » (*Lettre à Melle Cl**** 5-6*). L'actrice doit avoir une conduite irréprochable et maintenir intacte sa réputation, au risque de compromettre son honneur, et de perdre l'estime que lui porte le public. L'honneur participe à la

Caplan 101-5. Voir aussi *Credit, Fashion, Sex : Economies of Regard in Old Regime France* (2013) de Clare Haru Crowston.

⁶⁵ Pour plus de renseignements sur la participation de Clairon dans le débat contre l'excommunication, voir « Actress to Activist : Mlle Clairon in the Public Sphere of the 1760s » (1994) de Jeffrey Ravel.

mécanique de la célébrité : l'honneur permet à l'actrice de s'assurer l'estime du public ; l'estime du public lui donne du crédit ; la reconnaissance de ce crédit contribue à la validation et à la légitimation de sa célébrité. Le recours au vocabulaire de la femme illustre avec un concept tel que l'honneur est symptomatique d'un désir de recoder l'actrice : l'identité de l'actrice pré-moderne ne se limite pas à sa profession, elle comprend aussi le rôle de l'actrice dans la vie intellectuelle et culturelle de la période, ainsi que le poids de son engagement politique dans la sphère publique. L'engagement politique de Clairon la différencie des autres actrices de la période, et la rapproche de la femme illustre. Selon Huerne de la Mothe, cet engagement fait d'elle une « femme forte de notre siècle » en ce qu'elle prend seule en main la défense de la communauté des acteurs (12). Il ajoute : « Mais que dirons-nous, ou que ne devons-nous point dire de cette force peu commune, de ce courage mâle et magnanime qui engage Mademoiselle CL*** à franchir la servitude des préjugés ? » (Huerne de la Mothe 12). En se dressant contre les préjugés de son état, Clairon devient un exemple de bravoure comparable à celui des hommes et femmes illustres pré-modernes. Une pareille comparaison contribue à la gloire de Clairon, et justifie la supériorité de ses sentiments, pour reprendre le titre des mémoires traités ici. A l'image des biographies et mémoires personnels servant d'emblème de courage féminin et d'exemple à suivre – tels que les *Mémoires* (1725) de la duchesse de Montpensier, par exemple – *Libertés de la France* est un gage de l'héroïsme et de la gloire de Clairon. Le combat de Clairon est reconnu par l'auteur de ces mémoires qui dit vouloir « coopérer aux grands desseins d'âme supérieure » en dédiant ses mémoires « à l'immortelle gloire de Mademoiselle CL***, par l'intitulé que nous lui avons donné sous son nom » (Huerne de la Mothe 14). Il est néanmoins intéressant de noter qu'il ne s'agit pas de la supériorité de Clairon (c'est-à-dire de sa personne), mais de ses sentiments. Cette distinction a toute son importance. Clairon serait capable de développer des

sentiments purs, nobles, et supérieurs qui seraient validés par ses actions politiques et morales, mais elle ne pourrait être dite supérieure en soi de par ce que sa profession d'actrice (à laquelle son identité de femme publique se trouve réduite) évoque dans la société du dix-huitième siècle.

Lettre à Madame la Marquise V... de G..., *Libertés de la France*, et *Lettre à Melle Cl***** rendent compte du rôle et du pouvoir de la culture de l'imprimé dans la construction de la célébrité de l'actrice. Ces trois textes révèlent et donnent forme à la célébrité multi-facettes de Clairon – elle est actrice, militante, et auteure – ce qui lui permet de désexualiser son image et de participer à la vie culturelle et intellectuelle du dix-huitième siècle, un point sur lequel je reviendrai plus en détails dans mon quatrième chapitre.

3.2 LE PRIVÉ DE L'ACTRICE: L'ANECDOTE ET LA CREATION D'UN PRIVÉ PROFESSIONNEL

Le privé de l'actrice représente une source de tensions : il peut contribuer à sa popularité tout comme il peut causer sa disgrâce. Traditionnellement associé à l'espace domestique et familial, le privé relève, au dix-huitième siècle, de l'intime et du particulier. Le particulier est un concept clé dans mon étude de la célébrité féminine pré-moderne. Le mot « particulier » apparaît dans le dictionnaire en 1606 dans *Thresor de la langue francoyse* de Jean Nicot, et signifie alors « propre » (dans le sens « à un chacun »), « singulier. » Vers la fin du dix-septième siècle, l'adjectif « particulier » renvoie à ce « qui n'est propre, qui n'appartient qu'à certaines choses, ou à certaines personnes : il se dit par opposition à ce qui est général. »⁶⁶ « Particulier » renvoie

⁶⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*. Première édition. 1694.

aussi, pour la première fois, à un substantif : un particulier est une « personne privée, » par opposition à une « personne publique. » Dans son étude du particulier, notamment en termes de perspective historique, Faith Beasley précise que ce qui distingue l’histoire générale de l’histoire particulière d’un événement est le rapport du témoin à cet événement : « the writer of particular history is the eyewitness capable of supplying details » (28). Beasley explique que « particular history is centered on the personal and the less universally known [...]. Particular history seeks to reveal the details and reasoning that underlie the public matters of general history, the motives, and passions that determine officially recorded events, and it includes, in addition, actions that are excluded from the general record » (29). En d’autres mots, l’histoire particulière ne s’arrête pas au récit précis des événements : elle lève le voile sur les prémices émotionnelles de ces événements et montre en quoi ces émotions ont déterminé le cours de l’histoire. L’histoire particulière et l’histoire générale d’un même événement ne sauraient, de ce fait, être complètement dissociées l’une de l’autre ; le contenu de l’une éclaire le contenu de l’autre. Sarah Maza n’oppose pas le public au privé, mais au particulier: « the *public/particulier* dichotomy [...] productively separates the question of public and private from the spatial metaphors that inevitably dog it, offering the suggestion that the distinction might not refer to what happens inside and outside of the house » (« Historians and Eighteenth-Century Private Life » 26).⁶⁷ Maza ajoute que ce qui a trait au particulier constitue un sous-ensemble du privé, à savoir « the individually private known as *l’intime*, which [...] means sex, the self, and individual religious belief and practice » (« Historians and Eighteenth-Century Private Life » 27). Cette définition du particulier s’applique à l’actrice, le particulier de l’actrice étant culturellement associé aux détails

⁶⁷ Maza base son travail sur celui de Roger Chartier qui, dans *De la Renaissance aux Lumières* (troisième tome d’*Histoire de la vie privée*), distingue le privé du particulier en suggérant que le contraire de public est plus souvent le particulier que le privé. Pour plus d’informations sur la dichotomie public/privé, voir chapitre 3 dans *Private Lives and Public Affairs : the Causes Célèbres of Prerevolutionary France* (1993) de Maza.

intimes de sa vie amoureuse et sexuelle. Pour répondre à la curiosité du public, les supports médiatiques de la période se proposent de rechercher le particulier de l'actrice, d'en dévoiler les moindres détails, et de les rendre accessibles au public lettré de l'époque.⁶⁸ Or, comme nous verrons, les *Mémoires secrets* y échouent : les détails qui y sont révélés ne relèvent pas tant du particulier, mais dans la plupart des cas, de ce que j'appelle le privé professionnel de l'actrice.

A défaut de pouvoir offrir ce que promet le genre de l'anecdote – soit des détails licencieux sur le particulier de l'actrice – les *Mémoires secrets* rendent compte du privé de l'actrice, c'est-à-dire de ce qui se passe dans le hors-scène, à l'abri du regard du public. Le privé de l'actrice y devient une source de savoir qui, publicisé par le biais de l'anecdote, informe le public sur la vie de l'actrice. Dans la présentation générale au périodique, l'éditeur Christophe Cave qualifie les *Mémoires secrets* d' « archives vivantes » indispensables à la connaissance du dix-huitième siècle, et donc des plus grandes figures publiques de la période (xiii).⁶⁹ Le titre-programme du périodique, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle ; les relations des assemblées littéraires ;*

⁶⁸ Quoiqu'il soit question ici de définir le particulier de l'actrice, il est important de noter que l'actrice ne peut être un particulier de par son statut de *pré-fonctionnaire*. Le statut de *pré-fonctionnaire* de l'actrice est institutionnalisé par la monarchie. A partir de 1680, la monarchie exerce une autorité bureaucratique sur les théâtres français, par le biais des premiers gentilshommes de la Chambre du Roi chargés de surveiller l'administration des troupes. L'actrice ne dispose donc pas tout à fait de sa carrière : elle joue pour divertir et plaire au Roi, qui prend part aux affaires du théâtre, notamment dans l'attribution des privilèges. Ce n'est que dans la retraite que l'actrice deviendrait un particulier, une retraite qui doit lui être d'abord permis de prendre par les responsables administratifs concernés, comme nous le verrons plus tard pour Clairon.

⁶⁹ J'utilise ici l'édition moderne des *Mémoires secrets* réalisée sous la direction de Christophe Cave et Suzanne Cornand. Cette édition (parue en 2009) ne couvre que les cinq premiers tomes du périodique, c'est-à-dire les années 1762-1771. Les huit premiers tomes des *Mémoires secrets*, qui couvrent les années 1762-1775, furent publiés d'un bloc en 1777, soit deux ans après que le huitième tome n'ait été terminé. Au total, les *Mémoires secrets* sont composés de trente-six tomes et couvrent les années 1762-1787. Les trois derniers tomes furent publiés en 1789. Si les *Mémoires secrets* n'ont pas circulé sous la forme de manuscrits avant d'être publiés, un manuscrit de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris intitulé « journal de l'année 1766 » aurait servi à la constitution du texte des *Mémoires secrets* ; l'équipe de Cave et Cornand aurait remarqué, malgré quelques variations notables, une grande proximité entre ce manuscrit et l'édition imprimée.

les notices des livres nouveaux, clandestins, prohibés ; les pièces fugitives, rares ou manuscrites, en prose ou en vers ; les vaudevilles sur la Cour ; les anecdotes et bons mots ; les éloges des savants, des artistes, des hommes de lettres morts, etc., etc., etc., affichent « cette vocation archivistique » (Cave xiii). La suite de l'intitulé détaille le contenu de ce qui constitue cette République des Lettres, faisant ainsi des *Mémoires secrets* une source documentaire précieuse, précieuse en ce qu'elle y révèle des secrets.⁷⁰ Les *Mémoires secrets*, véritable best seller du dix-huitième siècle,⁷¹ rapportent chronologiquement et sous la forme d'anecdote les événements marquant le quotidien de la période. Joel Fineman définit l'anecdote, texte bref à la fois littéraire et ancré dans le réel, « as a historeme, i.e., as the smallest minimal unit of the historiographic fact » (57). Dans les *Mémoires secrets*, on retrouve, pour chaque date, une à trois anecdotes dont la longueur varie entre quelques lignes et une page environ. Quoique l'anecdote ressemble au journal de par son rapport détaillé des événements au jour le jour, le laps de temps entre la date de l'événement et la date à laquelle cet événement est rapporté suggère que les *Mémoires secrets* ne cherchent pas à offrir un accès immédiat à l'information, au moment des faits, mais à partager l'information, quelle que soit la date des faits, et à construire un savoir autour des événements rapportés.⁷² De nombreuses historiettes sont formées à partir d'un certain nombre d'anecdotes

⁷⁰ Cave adresse le caractère problématique des secrets dans les *Mémoires secrets*. Jeremy Popkin, coéditeur de *Mémoires Secrets and the Culture of Publicity in Eighteenth-Century France* (1998), avance qu'il ne s'y trouverait rien qui ne soit déjà connu et que les soi-disant textes « clandestins » et « prohibés » ne représentaient pas de véritable danger. Il faut néanmoins reconnaître ce que Cave appelle « la part hétérodoxe » du périodique – à savoir textes ou manuscrits circulant sous le manteau, ouvrages licencieux, théâtres marginaux – d'autant plus que cette part « qui n'est pas grande, proportionnellement aux ouvrages et institutions officielles, est essentielle, car plus importante que dans les autres médias et à coup sûr des médias imprimés » (xl). Selon Pierre Rétat, la dissémination de l'information amoindrit l'anecdote en ce qu'elle finit par banaliser les secrets qui naissent dans les milieux fermés.

⁷¹ D'après Cave et Cornand, les *Mémoires secrets* constituent l'un des plus grands succès d'édition du dix-huitième siècle, arrivant troisième derrière Voltaire et d'Holbach. Les *Mémoires secrets* et l'anecdote connaissent un tel succès qu'une édition piratée du périodique intitulée *Anecdotes du dix-huitième siècle* sera publiée en 1783.

⁷² Selon Lilti, le fait « que ce décalage [entre le moment des faits et leur publication] n'ait pas entravé le succès des *Mémoires secrets* révèle à la fois l'avidité du public français, qui n'avait pas à sa disposition les mêmes

rapportées à travers les années et qui, une fois rassemblées, reliées les unes aux autres, et lues dans leur ensemble, racontent une petite histoire. Le lecteur peut suivre le fil de ces deux historiettes tout au long des *Mémoires secrets* grâce à plusieurs renvois internes – tels que : « on sait que » (10 mai 1764), « nous avons parlé de » (5 septembre 1765), ou encore « voici les détails plus exacts sur la rixe dont on a parlé » (21 août 1766)⁷³ – facilitant la circulation du texte et engageant la mémoire du lecteur dans la reconstitution des historiettes. Cave suggère que le caractère rétrospectif des *Mémoires secrets* est symptomatique d'un « intérêt d'archive, » d'une « mémoire du temps » (xxx). L'intérêt de ce texte ne résiderait donc pas dans son actualité, ce que confirme Rétat : la fonction de l'anecdote est de faire participer le public lettré au monde en lui donnant l'illusion de partager un savoir (72).

L'anecdote vise à satisfaire la curiosité d'un public attaché à la connaissance du particulier. Pour ce faire, elle promet de révéler des faits saillants et rares sur les figures publiques marquantes de l'époque.⁷⁴ Une anecdote, tirée des *Mémoires secrets* et datant du 30 janvier 1762, révèle, brièvement et dans les notes de bas de page, les informations suivantes sur quelques-unes des plus grandes actrices de la Comédie française :

(a) Mlle Clairon est attaquée de la maladie des femmes: elle joue peu souvent, en conséquence de ses infirmités. Ses camarades lui faisaient reproche un jour de sa rareté : « Il est vrai que je ne joue pas fréquemment, répondit-elle; mais une de mes représentations vous fait vivre pendant un mois. »

ressources que le public anglais, mais aussi une temporalité de l'actualité assez différente de celle à laquelle le rythme des médias contemporains nous a habitués » (101).

⁷³ Le pronom impersonnel « on » renvoie généralement au « on » non-identifié de l'opinion publique, de la rumeur. Dans le cadre des *Mémoires secrets*, « on » et « nous » peuvent aussi renvoyer aux signataires du périodique, Pidansat de Mairobert et Mouffle d'Angerville, Bachaumont n'étant qu'un prête-nom. Pour plus d'informations sur les auteurs et sur les origines des *Mémoires secrets*, voir Cave xv-xxiv.

⁷⁴ Pour plus de renseignements sur le contenu de l'anecdote, mais aussi sur ses origines et sur son usage dans l'écriture de l'histoire, voir chapitre 1 dans *Women on the Stage in Early Modern France, 1540-1750* (2010) de Scott.

(b) Mlle Dumesnil boit comme un cocher: son laquais, lorsqu'elle joue, est toujours dans la coulisse, la bouteille à la main pour l'abreuver.

(c) Mlle Gaussin a eu les amants les plus illustres; mais elle a toujours sacrifié l'intérêt au plaisir. Quand on lui reprochait son extrême facilité, elle disait: *Que voulez-vous? Cela leur fait tant de plaisir, et il m'en coûte si peu!*

(d) On prétend que Mlle Dangeville est buse en conversation. (Bachaumont 36)

Ces informations matérialisent sur la page l'une des caractéristiques propres à l'anecdote, à savoir l'importance accordée au détail, l'objectif étant de donner l'impression au public de mieux connaître l'actrice en pénétrant les secrets de son intimité. Cheek précise que le rôle commercial des *Mémoires secrets* est d'inviter le public à développer un goût pour le licencieux en rapportant, entre autres, des anecdotes saillantes sur le particulier de l'actrice (« *Mémoires secrets and the Actress* » 108). Aussi licencieux le particulier de l'actrice soit-il (à en croire les médias de la période), les *Mémoires secrets* n'en offrent qu'un récit édulcoré, comme peuvent le prouver les notes de bas de page figurant dans l'anecdote du 30 janvier 1762, par exemple. Dans les *Mémoires secrets*, le licencieux demeure suggestif : il est suggéré dans la profession même de l'actrice. Le 26 janvier 1768, nous apprenons que Valbelle a quitté Clairon pour une « femme de considération » (Bachaumont 849), ce que Clairon ne peut être de par sa profession. Son association au milieu de la prostitution donne lieu à toutes sortes de rumeurs licencieuses (fondées ou pas) sur le particulier de l'actrice compromettant sa réputation et donc son établissement ; sujette aux lois de l'excommunication, Clairon doit renoncer à sa profession pour prétendre à un statut civil et à une vie respectable par le mariage.

Si les *Mémoires secrets* se proposent, à travers le genre de l'anecdote, de publiciser le particulier de l'actrice – le genre de l'anecdote et le particulier de l'actrice étant tous deux

associés au scandaleux, les anecdotes traitant du particulier de l'actrice devraient offrir une double dose de scandale permettant au périodique de répondre aux attentes d'un public avide d'informations licencieuses sur le particulier de l'actrice – peu d'anecdotes traitent véritablement du particulier de l'actrice. Entre 1762 et 1768, seules deux historiettes ont trait au particulier de l'actrice, l'une sur Arnould et l'autre sur Clairon. Le 1^{er} janvier 1762, nous apprenons qu'Arnould a quitté son amant, M. de Lauraguais, et serait « passé[e] dans les bras d'une malheureuse victime de l'infidélité d'une héroïne du Théâtre français » (Bachaumont 6). La victime en question serait un dénommé M. Bertin. Les *Mémoires secrets* révèlent ici le dénouement de sa relation avec Arnould : elle lui aurait été infidèle. En d'autres mots, Bertin serait, et sans surprise, la victime de ce qui définit en partie l'actrice, à savoir sa frivolité et son inconstance. En effet, le 20 janvier 1762, les *Mémoires secrets* annoncent qu'Arnould et son mari se sont réconciliés. Le 16 septembre 1764, une anecdote rapporte que Clairon a deux amants : M. de Valbelle, qui s'apprête, selon la rumeur, à épouser secrètement l'actrice, et « un Russe, qui se contente de lui baiser la main, et l'on assure que c'est ce qu'il peut faire de mieux » (Bachaumont 378). Les *Mémoires secrets* révèlent ici un détail quelque peu scandaleux sur l'intimité sexuelle de Clairon : le Russe ne saurait satisfaire sexuellement l'actrice. Clairon voit alors dans son union avec Valbelle un moyen de garantir son plaisir sexuel, d'où son intention de quitter son Russe dès qu'elle aura épousé Valbelle. Bien que ces deux historiettes parviennent à rendre compte du style de vie décousu de l'actrice, elles ne correspondent pas tout à fait aux récits osés et provocants que semble typiquement promettre le genre de l'anecdote.⁷⁵

⁷⁵ Je suis consciente d'avoir une vision actuelle et aseptisée du osé et du provocant qui ne correspond pas nécessairement à celle de la période pré-moderne. Il est donc possible que les anecdotes ayant trait à la vie intime de l'actrice, comme c'est le cas pour l'anecdote du 30 janvier 1762 ou pour les deux historiettes centrées sur la vie amoureuse de Clairon et d'Arnould, aient suffi, telles qu'elles sont, à choquer les mœurs de l'époque.

Si une poignée d’anecdotes, notamment celles pénétrant l’intimité de Clairon, a pu entacher la réputation de l’actrice, les *Mémoires secrets* ne manquent pas de rapporter les anecdotes témoignant de son succès sur scène et de son pouvoir sur l’industrie théâtrale. Dans l’anecdote du 8 mars 1764, Clairon est dépeinte comme un pilier du théâtre français. Elle est une valeur sûre, capable de porter une pièce et son auteur, et d’en assurer la popularité, ce pour quoi de nombreux dramaturges lui sont redevables.

Blanche et Guiscard, tragédie de M. Saurin, après avoir ennuyé la scène pendant quelques temps, est actuellement imprimée. L’auteur ne dissimule pas l’obligation qu’il a à Mlle Clairon : c’est le pivot sur lequel roulent aujourd’hui toutes nos pièces modernes. Pour mieux célébrer cette héroïne, M. Saurin, en lui envoyant un exemplaire de sa pièce, lui a adressé le quatrain suivant :

Ce drame est ton triomphe, ô sublime Clairon ;
Blanche doit à ton art, les larmes qu’on lui donne ;
Et j’obtiens à peine un fleuron,
Quand tu remportes la couronne. (Bachaumont 318)

Le quatrain du dramaturge Bernard-Joseph Saurin (1706-1781) est un hommage à Clairon : elle y apparaît comme reine du théâtre, aux commandes de la pièce, en osmose avec son personnage, au-dessus du dramaturge. Une telle description de Clairon contredit le discours tenu par Rousseau selon lequel l’actrice n’aurait pour seule fonction que de se montrer au public : son pouvoir de femme publique ne se résume pas à sa visibilité – une visibilité encore trop liée à son corps – mais prend également en compte son « art. »

Comme nous avons pu le voir dans les *Mémoires secrets*, la célébrité de l’actrice, sur scène et dans les médias, repose sur une renégociation des espaces privés et publics qui elle-

même se traduit par la création d'un nouveau type de privé : le privé professionnel. Le privé professionnel est un espace à la fois public et privé : situé dans le hors-scène, il est public en ce qu'il est rattaché à l'espace public du théâtre et inclut l'espace professionnel des coulisses et des répétitions, et privé en ce qu'il reste fermé et à l'abri du regard du public. En dialogue avec d'autres privés, le privé professionnel de l'actrice offre une nouvelle manière de concevoir l'intimité féminine, et donc de connaître l'actrice. La majeure partie des informations recueillies par les *Mémoires secrets* est ancrée dans le hors-scène de l'actrice. Par exemple, les premières années des *Mémoires secrets* font état de la carrière de Clairon, une carrière sur la pente descendante : jusqu'alors prisée, Clairon doit désormais faire face à la concurrence de ses rivales auxquelles elle se voit régulièrement comparée ; elle compte également de nombreux ennemis contre qui elle n'a de cesse de se défendre ; elle n'obtient pas toujours les rôles qui l'intéressent, et est vivement critiquée dans les rôles qu'elle entreprend. En juin 1765, Mademoiselle Clairon, alors âgée de quarante-deux ans, demande au Maréchal de Richelieu la permission de prendre sa retraite. Si les raisons de cette retraite demeurent incertaines, quelques anecdotes font référence aux soucis de santé qui l'obligeraient à se retirer de la scène. La condition physique de l'actrice serait des plus critiques. Le 8 mars 1763, une anecdote rapporte : « on craint fort de la perdre; elle laisserait le Théâtre français dans un grand délabrement » (Bachaumont 179). Le 28 avril 1766, nous apprenons que Clairon s'est définitivement retirée de la scène et a demandé à être rayée du catalogue des comédiens.

Si les *Mémoires secrets* n'enlèvent rien au talent et au mérite de Clairon, ils offrent une image aussi peu flatteuse que vraie de Clairon dans le hors-scène. Loin des portraits élogieux dressés par les auteurs de *Lettre à Madame la Marquise V... de G...* et de *Libertés de la France*, la Clairon des *Mémoires secrets* est tour à tour présentée comme manipulatrice et jalouse à

l'excès. Une telle description de Clairon est scandaleuse (surtout pour ceux ne l'ayant jamais vue que sur scène, où ne laisse transparaître que son génie), mais pas dans le sens « licencieux » du terme : elle est scandaleuse en ce qu'elle révèle, pour la première fois, une image tout à fait détestable de Clairon dans le hors-scène, en contraste avec celle de reine du théâtre, admirée de tous pour la grandeur de son jeu. Une anecdote datant du 1^{er} juin 1762 offre un aperçu de ce qui est censé être la véritable Clairon dans le hors-scène :

M. Rochon, jeune auteur qui avait une tragédie reçue aux Français, vient d'essayer une disgrâce qui indique combien il est désagréable d'avoir affaire à ce tripot de comédiens. Comme aucune pièce de ses devanciers n'était en état d'être jouée, on a fait avertir M. Rochon, qui s'est présenté avec empressement. Mlle Clairon, qui n'était pas contente de cet auteur, peu galant et peu complimenteur, d'ailleurs jalouse de voir occuper par Mlle Dumesnil le premier rôle dans la pièce, a paru désirer, sans affectation, qu'on fît une seconde lecture de cette tragédie qu'elle ne connaissait point. L'auteur ingénu s'est prêté à son invitation, quoiqu'il pût s'en dispenser. Dès le commencement de la lecture, il s'est aperçu, mais trop tard, que Mlle Clairon n'était pas favorablement disposée : elle y a prêté très peu d'attention, et s'est efforcée de détourner celle des autres ; de sorte que le pauvre auteur décontenancé n'a pu soutenir sa tragédie de toute la force d'une déclamation tonnante : il a eu peine à finir ; et lorsqu'on est allé au scrutin, il s'est trouvé dix voix contre neuf qui le favorisent. Le voilà dans le cas des courbettes, des révérences, des génuflexions, devant l'héroïne de la scène française. (Bachaumont 82-3)

Le lecteur découvre ici une Clairon qui, piquée dans son orgueil, cherche par tous les moyens à se venger. Clairon la vengeresse n'avait aucun intérêt à ce qu'on fasse une seconde lecture de la pièce, si ce n'est pour humilier son auteur par le peu d'attention qu'elle lui prête et pour lui

rappeler qu'elle est, en tant qu' « héroïne de la scène française, » le centre de toutes les attentions, et donc en position de pouvoir. Ce genre de disputes publiques nourrit l'industrie de l'imprimé et, ce faisant, confirme et gonfle la célébrité de Clairon.

Clairon se sert de sa renommée, mais aussi de l'imprimé, pour servir ses propres intérêts. Le 9 novembre 1763, les *Mémoires secrets* rapportent une dispute entre Clairon et l'écrivain et journaliste français Jean-François de La Harpe (1739-1803). Clairon s'est servie du « portrait affreux » circulant sur La Harpe pour aggraver sa réputation et pour se venger de lui : « Mlle Clairon, à la pique particulière qu'elle a contre l'auteur, d'avoir fait une pièce où elle ne devait pas jouer, joint une jalousie prodigieuse contre sa rivale ; elle rejaillit sur le jeune homme : elle accrédite, elle favorise, elle répand tant qu'elle peut les mauvais bruits qui courent sur le compte de ce dernier » (Bachaumont 265). Certains de ses ennemis se sont à leur tour vengés en publiant des portraits peu flatteurs de l'actrice. En 1765, une série d'anecdotes fait le récit d'un conflit entre Clairon et le journaliste Elie Catherine Fréron (1718-1776). Le 24 janvier 1765, les *Mémoires secrets* annoncent que Fréron vient de faire paraître « le portrait le plus infâme et malheureusement le plus vrai de Mlle Clairon, » qu'il fait « honteusement » contraster avec celui d'une autre actrice, Mademoiselle Doligny (1746-1823) (Bachaumont 427). Le 22 janvier 1765, le poète et dramaturge français Gérard Du Doyer de Gastel (1732-1798) publie *Épître à la louange de Mlle Doligny*. Cette épître, « pleine de grâces, d'aménité, roule sur la sagesse et l'ingénuité » de Doligny (Bachaumont 426-7). Fréron fait à son tour (et indirectement) l'éloge de Doligny en reproduisant les vers de Du Doyer de Gastel à l'actrice dans le premier tome de *l'Année littéraire* (1765). Il fait suivre ces vers de quelques réflexions sur la figure de l'actrice. Fréron se sert de Doligny pour critiquer Clairon, qu'il décrit, sans jamais la nommer, comme un contre-exemple de vertu à ne surtout pas suivre : « Puisse Mademoiselle d'Oligny se souvenir

toujours que les Muses sont chastes, et qu'elles ne doivent jamais chanter le libertinage et la prostitution. Les talents les plus rares ou regardés comme tels n'effacent point l'approche d'une vie dissolue. On peut accorder quelque estime au jeu théâtral de la comédienne, mais le sceau du mépris est toujours empreint sur sa personne... » (120). Bien que Fréron ne nomme pas directement Clairon, il « la peint avec des couleurs si fortes et si caractérisées, qu'on ne peut la méconnaître, pour peu qu'on soit au fait de ses anecdotes et de sa célébrité » (Bachaumont 427). Clairon tombe ici victime d'une (sur)médiatisation de son image. Son exposition médiatique est telle que le public lettré de la période est capable de l'identifier sans même qu'elle ne soit nommée ; la célébrité de Clairon n'est pas seulement visuelle, mais discursive. S'étant elle-même parfaitement reconnue dans les propos tenus par Fréron, Clairon demande à ce que justice lui soit rendue, sous peine de se retirer de la scène. Son chantage porta ses fruits : dans une anecdote datant du 14 février 1765, on apprend que Fréron fut placé au For-l'Evêque par ordre du roi. Cette affaire fit couler beaucoup d'encre : « Toute la littérature impartiale crie contre une pareille injustice d'autant plus grande que cette reine de théâtre, quoique parfaitement ressemblante, n'est point nommée, et n'est même pas caractérisée par aucun trait assez particulier pour qu'on puisse dire qu'il l'ait désignée spécialement » (Bachaumont 436). Le 21 février 1765, le périodique rapporte que la Reine a gracié Fréron. Fort mécontente de ce revirement de situation, Clairon adresse une nouvelle lettre aux gentilshommes de la Chambre dans laquelle « elle témoign[e] son regret de voir que ses talents n'étaient plus agréables au Roi ; qu'elle le présumait, puisqu'on la laissait avilir impunément, etc. qu'en conséquence elle persistait à demander sa retraite » (Bachaumont 438-9). Clairon se dit non seulement salie par les propos de Fréron, mais aussi trahie par Louis XV en ce qu'il a manqué de lui faire obtenir gain de cause. Clairon est consciente que sa retraite priverait le Roi d'un très grand plaisir. En

menaçant de se retirer de la scène, elle espère donc le faire culpabiliser : elle espère qu'il tentera de l'en dissuader, et ce en lui donnant la satisfaction de voir Fréron condamné pour son crime. Clairon joue de ses relations dans le théâtre pour mener à bien sa stratégie : elle fait rassembler chez elle ses amis et la troupe des comédiens, présidé par M. le duc de Duras, « et l'on est convenu que celui-ci ferait craindre à M. de Saint-Florentin la désertion de toute la troupe, si l'on ne faisait pas raison à la Melpomène moderne de l'insolence de Fréron » (Bachaumont 439). En mobilisant toute la troupe, Clairon met le Ministre d'Etat dans une situation délicate. En effet, ce dernier note « que depuis longtemps matière aussi grave n'a été agitée à la Cour ; qu'elle en est divisée, et que, malgré son profond respect pour les ordres de la Reine, il ne sait qu'il ne sera pas obligé de prendre là-dessus ceux du Roi » (Bachaumont 439). Clairon est présentée ici comme une semeuse de trouble. Son amour propre et son égoïsme compromettent l'ordre de la cour ; ce qui n'était qu'un règlement de compte personnel devient une véritable affaire publique impliquant le couple royal ainsi que d'autres figures politiques.

En recueillant, recyclant, et publiant les détails des querelles (désormais) publiques de Clairon, les *Mémoires secrets* font de la controverse un facteur de taille dans la construction de sa célébrité. Ce genre d'historiettes contribue à la réputation (bonne ou mauvaise) de Clairon dans le privé, que ce soit dans le hors scène ou dans son intimité. Le 6 février 1767, le lecteur découvre une chanson anonyme sur Clairon et sur l'acteur français François-René Molé (1734-1802). Clairon y est surnommée Frétilion, du verbe « frétiller, » en raison de son caractère volage ; ce surnom fait écho au train de vie dissolu que l'on prête à l'actrice.⁷⁶ Si les *Mémoires secrets* ne fournissent aucune preuve permettant de justifier la réputation de « catin »

⁷⁶ Frétilion est le surnom donné à Clairon par Gaillard de la Bataille dans son pamphlet satirique *Histoire de la vie et des mœurs de mademoiselle Cronel, dite Frétilion* (1739). Le fait que Clairon soit toujours, presque trente ans après la publication de ce pamphlet, surnommée Frétilion témoigne du pouvoir de l'imprimé dans la construction d'une réputation et dans l'inscription de cette réputation dans la postérité.

(Bachaumont 702) que lui prête cette chanson anonyme, les anecdotes ayant trait à l'actrice demeurent ; Clairon ne peut s'en défaire. Dans l'anecdote du 19 mars 1765, le lecteur apprend que les partisans de Clairon ont fait paraître une brochure intitulée *Lettre de M. le chevalier M... à Milord K...* pour réparer la réputation de l'héroïne du théâtre : « On y a rassemblé tout ce qu'on a pu ramasser d'éloges prodigués à cette divinité et l'on en a formé un corps de défense, qui ne laisse pas moins subsister en entier toute la flétrissure empreinte sur sa personne » (Bachaumont 447-8). Si les *Mémoires secrets* ne précisent pas ce qui aurait pu entacher la réputation de Clairon, l'anecdote suggère que les éloges ne peuvent effacer ni faire oublier les parodies, les chansons, et autres anecdotes véhiculant une image négative de l'actrice. Ces textes sont immortalisés par l'imprimé et font dès lors partie de la célébrité de Clairon.

3.3 CLAIRON EN MEDEE: UN EXEMPLE DE MEDIATION DE L'ACTRICE

Les textes étudiés jusqu'à présent – *Lettre à Madame la Marquise V... de G...*, *Libertés de la France*, *Lettre à Melle Cl*****, et les *Mémoires secrets* – contribuent à la médiatisation de Clairon. Ces supports médiatiques, aussi variés en genre soient-ils, donnent forme à la célébrité de l'actrice et renforcent son image de femme-artiste. Son art et son rôle de pivot dans l'industrie du théâtre, mais aussi sa présence dans les médias de l'époque, lui permettent de s'imposer en tant que véritable sujet culturel et intellectuel ; elle se montre, en tant que tel, indispensable au bon fonctionnement du théâtre ainsi qu'à la légitimation de l'art au féminin et de la femme professionnelle (et donc publique). En 1759, Charles-André Van Loo (1705-1765), académicien

et portraitiste de renom,⁷⁷ participe à la glorification de Clairon et de son art en peignant l'actrice dans un de ses plus grands rôles tragiques : celui de Médée dans la pièce éponyme d'Hilaire-Bernard de Longepierre (1659-1731) publiée en 1694.⁷⁸ Le tableau de Van Loo serait un cadeau de la princesse Galitzine (femme du ministre plénipotentiaire de Russie à la Cour de Vienne) à Clairon ; la princesse espérait, par le biais de ce tableau – Clairon l'aurait elle-même choisi – convaincre l'actrice de la suivre à Saint-Pétersbourg.⁷⁹ Le tableau dépeint une scène tirée du cinquième acte dans laquelle Médée vient de tuer ses enfants. Dans cette scène, Médée-Clairon brandit d'une main un flambeau et de l'autre un poignard ensanglanté qu'elle montre à Jason, le père de ses enfants, avant de s'enfuir sur son char. Le visage fermé et le regard froid, l'actrice donne vie à une Médée qui, motivée par la vengeance, se montre capable des plus grands crimes.⁸⁰ Van Loo offre ici une représentation non sexualisée ou érotisée de l'actrice ; il est question de faire valoir sa force artistique.

Une telle représentation visuelle de Clairon en Médée contribue à la construction médiatique de sa « visible knowness » en tant que femme-artiste, et donc de sa célébrité, en ce qu'elle donne matière à écrire aux supports médiatiques de la période. Ce phénomène correspond à ce que Jay David Bolter et Richard Grusin appellent « remediation. » Les deux théoriciens expliquent que « all mediation is remediation because each act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting upon, reproducing and replacing each other, and this process is integral to media. Media need each other to be media in the first place »

⁷⁷ Il fut nommé Premier peintre du roi en 1762.

⁷⁸ Restée dans l'oubli pendant près de trente ans, la pièce de Longepierre connaît un nouvel élan de popularité au moment de sa reprise en 1728 grâce au jeu de Mademoiselle Clairon dans le rôle de Médée. Il est fort probable que la célébrité grandissante de Clairon ait alors attiré davantage de spectateurs, contribuant ainsi au triomphe de la pièce.

⁷⁹ Une fois le tableau achevé, Van Loo le présenta à Louis XV qui en offrit la bordure, exécutée par le sculpteur français Michel-Ange Slodtz (1705-1764).

⁸⁰ Jason l'a laissée pour Glauce, fille de Créon, roi de Corinthe.

(Bolter et Grusin 333). Cela vaut pour le tableau de Van Loo qui, transformé en gravure, devient l'objet d'anecdotes et de textes à caractère élogieux qui deviennent à leur tour l'objet d'anecdotes. Les *Mémoires secrets* rapportent, dans une anecdote datant du 10 mai 1764, que le Roi a demandé à ce que le tableau de Van Loo soit gravé, le tableau étant « propre à faire plus d'effet en gravure. » La gravure a été réalisée par Laurent Cars (1699-1771) et Jacques Firmin Beauvarlet (1731-1797), graveurs du Roi et de son Académie de Peinture. Dans une autre anecdote, datant cette fois-ci du 19 août 1764, les *Mémoires secrets* nous informent que le poète Pierre-Jean-Baptiste Nougaret (1742-1823) a fait placer les vers suivants au bas de l'estampe :

Cette actrice immortelle enchaîne tous les cœurs ;

Ses grâces, ses talents lui gagnent les suffrages

Du critique sévère et des vrais connaisseurs ;

Et de nos jours bien des auteurs

Lui doivent le succès qui suivait leurs ouvrages. (Bachaumont 369)

Les vers de Nougaret sont une véritable ode au jeu de la tragédienne. Ils attestent, au même titre que la peinture de Van Loo, de l'honneur qui lui est rendu, aussi bien dans les arts visuels que dans les lettres. Clairon prouve ainsi être bien plus qu'une actrice star adulée de tous : elle est aussi une muse ; l'art avec lequel elle interprète le personnage de Médée inspire et nourrit la production artistique et littéraire de son siècle et des siècles à venir. Une anecdote tirée des *Mémoires secrets* nous apprend, à la date du 29 juillet 1765, l'existence de nouveaux vers pour mettre au bas du portrait de Mademoiselle Clairon en Médée :

Sans modèle au théâtre, et sans rivale à craindre,

Clairon sait tour à tour attendrir, effrayer ;

Sublime dans un art qu'elle semble créer

On pourra l'imiter, mais qui pourra l'atteindre ? (Bachaumont 492)

Le caractère élogieux de ces quelques vers anonymes rend compte de l'admiration suscitée par la supériorité de son jeu, gage de son pouvoir artistique et médiatique.

Il est difficile de localiser la peinture de Van Loo dans la mesure où il en existe plusieurs versions.⁸¹ L'une d'entre elles, exposée au Salon de 1759, puis gravée par Cars et Beauvarlet en 1764, fut sévèrement critiquée par Diderot. Le tableau de Van Loo va à l'encontre des valeurs esthétiques défendues par Diderot dans ses Salons, textes de critique artistique qu'il écrit à partir de 1759. Diderot critique tout particulièrement le manque de réalisme et de sensibilité qui caractérise la représentation de Médée dans cette scène : la Médée de Van Loo est, selon Diderot, « une Médée de coulisse ; pas une goutte de sang qui tombe de la pointe de son poignard ou qui coule sur ses bras ; point de désordre ; point de terreur » (*Œuvres complètes* 93). Diderot reproche à Van Loo d'avoir figé sa Médée dans une pose dénuée de naturel. Or la représentation de Clairon en Médée est inspirée de la pièce sur laquelle Van Loo s'appuie. Grand amateur de théâtre, Diderot était sans doute conscient de l'influence de la pièce de Longeville sur les choix esthétiques de Van Loo. Il est donc probable que sa critique du tableau ne soit qu'une critique déguisée de la pièce de Longeville. Suite à la critique de Diderot, Van Loo décide d'exécuter une nouvelle version du tableau, une réduction qui se trouve aujourd'hui à Postdam. L'existence de plusieurs versions du tableau est symptomatique d'un intérêt marqué pour le travail de Van Loo et pour la représentation de Clairon en Médée⁸² qui illustre cette idée d'une certaine

⁸¹ Selon Jane Kromm, il en existe trois. Pour en savoir plus, voir son étude du tableau dans *The Art of Frenzy : Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850* (2002), surtout les pages 140-2. Le catalogue du musée des Beaux-Arts de Nantes de 2011 en répertorie cinq. Une copie se situe à la Comédie française, tandis qu'une autre est exposée au musée de Postdam. Une esquisse du tableau se trouve également au musée des Beaux-Arts de Pau.

⁸² Il n'existe encore aucune monographie sur Van Loo ; une première monographie sur Van Loo serait en cours de préparation chez Arthena, bien qu'aucune date de parution n'ait encore été annoncée. Il est donc difficile de

« surmédiatisation » de l'actrice, c'est-à-dire d'une « visible knownness » exacerbée de l'actrice. Le tableau de Van Loo, ainsi disséminé dans l'art et dans les médias, participe à la mécanique de la célébrité pré-moderne en préservant la mémoire de Clairon dans la postérité.⁸³ Les anecdotes dont Clairon en Médée fait l'objet seront, en effet, reprises dans les monographies des frères Goncourt qui, au dix-neuvième siècle, s'en servent pour à la fois construire une archive autour de l'actrice et historiciser sa célébrité.

3.4 ARCHIVER ET HISTORICISER LA CELEBRITE DE L'ACTRICE: LES MONOGRAPHIES DES FRERES GONCOURT

Les frères Goncourt participent, au dix-neuvième siècle, à ce que j'appelle un *archivage* de l'actrice du dix-huitième siècle, avec la publication d'un recueil de monographies en huit volumes intitulé *Les Actrices du XVIII^e siècle*, dont font notamment partie *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses mémoires inédits* (1857) et *Mademoiselle Clairon d'après ses correspondances et les rapports de police du temps* (1890). Ces deux ouvrages rassemblent une variété de documents – parmi lesquels figurent les textes traités dans les deux premières sections de ce chapitre – datant du dix-huitième siècle et renseignant le public du dix-neuvième siècle sur les vies publiques et privées de Mademoiselle Arnould et de Mademoiselle Clairon :

déterminer ce qui a pu motiver la production de plusieurs variantes du tableau : Van Loo, Clairon, ou Clairon en Médée.

⁸³ Lilti explique que « la reproduction des œuvres par la gravure [ce qui est le cas de Clairon en Médée, tableau devenu gravure] permettait une diffusion massive des portraits de célébrités et assurait leur présence permanente dans l'espace public » (84). Les progrès de cette technique annoncent la banalisation de l'image et son excessive reproduction : « les estampes pouvaient reproduire fidèlement l'image du modèle et faire l'objet de tirages importants, permettant de réduire le prix de vente, qui variait selon la qualité et la taille » (Lilti 84), ce qui explique que les portraits de personnes célèbres deviennent bientôt, en France comme en Angleterre, des objets de consommation populaire.

correspondances privées, coupures de journaux, extraits de mémoires privés, rapports de police, ou encore anecdotes. Cette documentation permet aux Goncourt de créer une archive autour de ces actrices.

Avant d'analyser la raison d'être d'un tel travail d'archives, il est nécessaire d'expliquer ce que j'entends par « archivage » de l'actrice. D'après la définition du mot « archives » dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835) et dans le *Dictionnaire de la langue française* (1872-1877), les archives sont à la fois les documents rassemblés et conservés pour être consultés, si besoin est, et le lieu où sont déposés ces documents. Les archives sont, par conséquent, publiques. La circulation de textes traitant de l'actrice du dix-huitième siècle vise à mieux la saisir ; « saisir » dans le sens de « comprendre » et de « tenir en sa possession. » En ce sens, l'objectif du travail d'archivage des Goncourt s'apparente à celui de l'archive judiciaire du dix-huitième siècle telle que définie par Arlette Farge dans *Le goût de l'archive* (1989) : archiver pour mieux surveiller et pour mieux contrôler. Si connaître l'actrice ne garantit pas qu'elle en soit plus aimée, documenter son existence donne au collectionneur et au lecteur la satisfaction de maîtriser un savoir, et de contrôler l'ampleur et la signification de ce savoir pour la communauté des acteurs et pour la femme publique pré-moderne. Farge différencie la matérialité de l'imprimé de celle de l'archive : elle dit de l'archive qu'elle « provoque d'emblée un effet de réel qu'aucun imprimé, si méconnu soit-il, ne peut susciter » (11-2). Dans le cadre de ce chapitre, je définis les monographies des Goncourt comme à la fois imprimés et archives. Avant de devenir imprimés, les informations remplissant les pages de ces monographies figuraient, entre autres, dans des rapports de police. Ces informations une fois rassemblées et imprimées dans un seul et même ouvrage – comme c'est le cas pour les *Mémoires secrets* et pour les monographies des Goncourt – facilitent la création d'un savoir autour de l'actrice ainsi que l'accès à ce savoir par le lecteur.

D'après Farge, « l'imprimé est un texte, intentionnellement livré au public [...], organisé pour être lu et compris de nombreuses personnes, [et qui] cherche à annoncer et créer une pensée, à modifier un état de choses par la mise en place d'une histoire ou d'une réflexion » (12). L'archive, en revanche, est une « trace brute de vies qui ne demandaient aucunement à se raconter ainsi, et qui y sont obligées, parce qu'un jour confrontées aux réalités de la police et de la répression [...] » (Farge 12). Contrairement aux documents composant l'archive judiciaire, les anecdotes figurant dans les *Mémoires secrets* ont un format, et se focalisent, tout comme les monographies des Goncourt, non pas sur « quelques instants de vie de personnages ordinaires » mais sur l'existence quasi entière de figures publiques et célèbres (Farge 12). L'anecdote, dont la fonction est à la fois d'informer, de divertir, et de plaire au public, se distingue ainsi de l'archive judiciaire en tant qu'outil de surveillance et de répression pour la police (Farge 14). Si l'archive judiciaire et l'archive créée autour de l'actrice semblent, à priori, servir différents intérêts, toutes deux partagent le commun désir de contrôler un savoir, « de traverser l'opacité [de ce] savoir et d'accéder, comme après un long voyage incertain, à l'essentiel des êtres et des choses » (Farge 14-5). Autrement dit, ce travail d'archives a pour objectif de reconstituer des faits ou une existence qui, richement documentés, contribuent à la formation d'un savoir rendu transparent et accessible au public.

La raison d'être du travail d'archives des Goncourt reflète l'intérêt singulier que les Goncourt portent aux femmes du dix-huitième siècle.⁸⁴ Un tel intérêt tranche avec leur comportement misogyne. Selon Stéphanie Champeau, la femme serait, pour les Goncourt, « un être monstrueusement orgueilleux, jaloux et dictatorial, qui veut occuper toute la vie de

⁸⁴ En tant que dramaturges, les Goncourt ont porté une attention toute particulière aux actrices, une catégorie de femmes à part de par leur professionnalisation et de par leur insertion dans la vie intellectuelle et culturelle de la période.

l'homme, être au premier rang de tout ce qu'il fait. La femme veut toujours être l'unique, l'Elue, à l'exclusion de toute autre personne et de toute autre préoccupation » (301). Dans le premier tome de leur journal, les Goncourt décrivent la femme qu'il leur faut en ces mots :

Il faut à des hommes comme nous, une femme peu élevée, peu éduquée, qui ne soit que gaieté et esprit naturel, parce que celle-là nous réjouira et nous charmera ainsi qu'un agréable animal auquel nous pourrions nous attacher. Mais que si la maîtresse a été frottée d'un peu de monde, d'un peu d'art, d'un peu de littérature, et qu'elle veuille s'entretenir de plain-pied avec notre pensée et notre conscience du beau, et qu'elle ait l'ambition de se faire la compagne du livre en gestation ou de nos goûts ; elle devient pour nous insupportable comme un piano faux, –et bien vite un objet d'antipathie. (*Journal des Goncourt* 187)

En d'autres mots, la femme qu'il leur faut doit être domestique : en s'intéressant aux affaires du dehors, elle pourrait rivaliser intellectuellement avec les Goncourt, ce que les deux frères ne sauraient supporter. La misogynie des Goncourt n'enlève rien à leur adoration pour la femme du dix-huitième, une adoration qui se traduit par la publication, en 1862, d'un ouvrage entièrement consacré à la vie de la femme du dix-huitième siècle. Cet ouvrage, intitulé *La Femme au dix-huitième siècle*, retrace l'existence de la femme du dix-huitième siècle de la naissance à la mort, en passant par son éducation, le mariage, et la maternité ; les Goncourt consacrent également plusieurs pages à sa beauté, à son âme, à son intelligence, ou encore à sa vieillesse. L'amour des Goncourt pour la femme du dix-huitième siècle, et pour le dix-huitième siècle en général, marque un contraste en apparence frappant avec leur aversion pour la femme du dix-neuvième siècle. Les Goncourt voient la femme du dix-neuvième siècle comme cruelle et manipulatrice ; son émancipation, à l'époque moderne, en ferait un être foncièrement méchant

(Champeau 301). Selon l'auteure et féministe française Juliette Adam (1836-1936), les Goncourt auraient trop idéalisé les femmes du dix-huitième siècle pour apprendre à comprendre et à aimer celles du dix-neuvième siècle. Dans son étude des femmes goncourtiennes, Domenica De Falco rend compte de cette dite idéalisation de la femme du dix-huitième siècle en dressant une liste des qualités que lui reconnaissent les Goncourt : « l'art de la causerie, l'intelligence, l'amour des lettres, l'esprit critique, tout le 'joli' du comportement, le goût extrême de la socia(bi)lité, l'immoralité même d'une excessive liberté, l'art de la dis(si)mulation, un goût effréné de la mode » sont autant de qualités qui, redoutées chez la femme du dix-neuvième siècle, sont recherchées et admirées chez celle du dix-huitième siècle (134). Contrairement à la femme du dix-neuvième siècle, la femme du dix-huitième siècle n'occupe pas le même espace temps que les Goncourt ; elle ne peut, de ce fait, concurrencer avec la production littéraire et artistique des Goncourt. En d'autres mots, c'est parce que la femme du dix-huitième siècle vit au dix-huitième siècle qu'elle peut prétendre à une éducation et se mêler des affaires publiques ; son esprit ne peut alors rivaliser avec celui des Goncourt.

L'intérêt des Goncourt pour la femme du dix-huitième siècle est nourri par une certaine nostalgie pour un siècle qui n'est plus. Les Goncourt regrettent le dix-huitième siècle qui, au lieu d'amasser, dépense, jouit d'un certain spiritualisme, et recherche avant tout le plaisir. La Révolution est responsable, selon les Goncourt, d'avoir élargi le pouvoir de l'Etat au détriment des citoyens, et d'avoir donné naissance au désir individualiste d'amasser pour s'enrichir. L'art en souffre et se voit réduit, à partir du dix-neuvième siècle, à une marchandise, à une valeur d'échange. Dans son étude de la nostalgie goucourtienne, Jennifer Forrest revient sur le goût des Goncourt pour l'art du dix-huitième siècle et sur la place de l'art dans leur travail d'historiens. Selon Forrest, ce sont les peintures, les dessins, et les gravures d'actrices qui auraient inspirer les

Goncourt à publier plusieurs monographies sur quelques-unes des plus grandes actrices du dix-huitième siècle : « that they wrote a history of Sophie Arnould, for example, was undoubtedly because they had purchased her memoirs and some letters, and even more so because they admired the portrait of Arnould by François Flameng, as well as other watercolors representing her from the period » (47). Forrest va jusqu'à suggérer que c'est le seul rapport de l'actrice à l'art – notamment le fait qu'elle ait posé pour de nombreux artistes de la période, certains plus célèbres que d'autres – qui aurait nourri l'intérêt des Goncourt pour l'histoire d'Arnould. A l'image de ces artistes, les Goncourt se proposent de dépeindre l'actrice dans toute sa vérité. Pour les Goncourt, seul l'art serait capable de faire transparaître le moi véritable de l'actrice ; de par son rapport sensuel et humain au corps, l'art permettrait au public de voir l'actrice au-delà de sa célébrité, ce que ne sauraient faire les mémoires d'actrices, par exemple. D'après Forrest, les mémoires d'actrices seraient « less a companion to the depiction of real life and more often a deception » (50). C'est le cas des mémoires personnels de Clairon, publiés en 1798 : l'actrice y réinvente son image au lieu d'en offrir une représentation réelle (ou du moins une représentation qui correspondrait aux attentes du lecteur des mémoires), ce pour quoi elle sera vivement critiquée.⁸⁵ Aussi important ce besoin de voir l'actrice soit-il dans le travail d'archivage des Goncourt, aucune illustration ne figure dans les monographies consacrées à Arnould et à Clairon, mise à part un portrait d'Arnould réalisé par Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), situé avant la page de titre dans la monographie qui lui est consacrée. Si les costumes d'Arnould sont commentés en détails d'après les dessins de Louis-René Boquet (1717-1814), dessinateur des Menus-Plaisirs du Roi, ces dessins ne sont pas inclus dans la monographie. Quant aux bustes, médailles, et tableaux dressés à l'effigie de Clairon, ils sont, faute d'être reproduits, décrits dans

⁸⁵ J'y reviendrai dans mon quatrième chapitre.

le détail ; chaque description est accompagnée d'informations sur l'exécution, sur la réception, et sur la localisation de l'œuvre.

En tant qu'historiens, les Goncourt vouent un véritable culte au document. Quelle que soit sa forme, le document a pour fonction, dans le cadre des monographies sur Arnould et sur Clairon, d'appuyer et donc de crédibiliser le récit des Goncourt. Véritables livres d'histoire, ces deux monographies représentent une archive colossale non seulement sur la vie des deux actrices, mais aussi sur le dix-huitième siècle en général. Elles offrent, en un seul et même lieu, toutes sortes d'informations (validées par diverses sources) sur la vie intellectuelle et culturelle du dix-huitième siècle, que ce soit sur les contemporains des deux actrices ou sur le mode de pensée de la France prérévolutionnaire. Le travail d'archivage des Goncourt ne se résume pas à rassembler toutes sortes de documents ayant trait à la vie publique et privée de l'actrice : il consiste aussi à leur donner sens et valeur, ce que font les Goncourt dans la préface à la première édition de *Sophie Arnould*, par exemple. Les Goncourt se servent de l'espace de la préface pour mettre de l'ordre dans les documents consultés et pour en identifier les auteurs :

Nous achetâmes, il y a deux ans, chez M. Charavay, une liasse de papiers, – ne sachant guère ce que nous achetions. Dans cette liasse se trouvaient pêle-mêle des documents, des notes, des extraits, des fragments, l'ébauche d'une étude sur Sophie Arnould, des mémoires inachevés de la chanteuse, attribués par le manuscrit à Sophie elle-même, enfin des copies de lettres de Sophie. Une lecture attentive de ces dernières amena la conviction dans notre esprit : ces lettres étaient incontestablement de Sophie ; mais si nous n'avions pas de doute, le public avait le droit d'en avoir. Il fallait les preuves. Les catalogues d'autographes nous les fournirent immédiatement. (*Sophie Arnould* 5)

A force d'étude et de recherches, les Goncourt arrivent à la conclusion que, des « mémoires inachevés » d'Arnould, seules quatorze pages ont été écrites par elle. Selon les Goncourt, l'écriture ne l'amuserait pas. Hormis ces quatorze premières pages, les mémoires manuscrits d'Arnould dont disposent les Goncourt n'auraient donc pas été rédigés à partir d'un brouillon de la chanteuse, mais à partir de conversations et de confidences. D'après le titre du prospectus du livre, *Huit contemporains ou correspondance autographe de Sophie Arnould*, les mémoires d'Arnould seraient le fruit d'un travail collectif ayant pour auteurs le botaniste Michel Adanson (1727-1806), le maître de ballets Jean-George Noverre (1727-1810), le comte de Lauraguais-Branca (1733-1824), le géologue Barthélémy Faujas de Saint-Fond (1741-1819), l'architecte et dessinateur François-Joseph Belanger (1744-1818), le dramaturge Beaumarchais et sa femme, et bien sûr Arnould. Pour que le lecteur de *Sophie Arnould* puisse distinguer la voix d'Arnould de celles de ses contemporains, les portions de texte rédigées par l'actrice apparaissent en italiques ; elles sont aussi souvent introduites par un « Ecoutez-la » (Goncourt, *Sophie Arnould* 19), ou par un « Voici le texte du manuscrit de Sophie » (Goncourt, *Sophie Arnould* 25-6), par exemple.

Le rôle de l'historien et de l'archiviste est d'amasser autant de documents que possible, puis de vérifier les faits qui y sont exposés. Ce travail de vérification est particulièrement critique lorsque les faits exposés dans plusieurs récits d'un même événement ne coïncident pas. Les Goncourt en font plusieurs fois l'expérience. Ils remarquent, par exemple, quelques dissonances entre les mémoires d'Arnould et son manuscrit autographe dans le récit d'une entrevue arrangée entre Madame de Pompadour et la jeune Arnould, et s'interrogent : « L'auteur a-t-il eu en main une autre version [du manuscrit autographe ?] ou a-t-il rédigé cette entrevue d'après un récit fantaisiste de l'actrice ? » (Goncourt, *Sophie Arnould* 25). En tant qu'historiens et archivistes, les Goncourt ont accès à des ressources documentaires telles qu'ils peuvent comparer les différentes

versions d'une même histoire, et délier le vrai du faux. C'est, par exemple, en étudiant la correspondance de Diderot que les Goncourt en viennent à questionner une anecdote figurant dans les *Mémoires secrets* selon laquelle Arnould aurait coûté cent mille livres à Lauraguais au moment de leur rupture. Dans sa correspondance, Diderot rapporte une conversation entre Arnould et Madame Portail, épouse du premier président du Parlement de Paris, au cours de laquelle Arnould déclare n'avoir reçu ni diamants ni rentes de la part de Lauraguais⁸⁶ : les diamants ne sont pas « fort essentiels à une petite bourgeoise de la rue du four [telle que moi] » ; quand aux rentes, « M. de Lauraguais a une femme, des enfants, un état à soutenir, et je ne vois pas que je puisse honnêtement accepter la moindre portion d'une fortune qui appartient à d'autres plus légitimement qu'à moi » (*Lettres à Sophie Volland* 214). Les Goncourt disent « croi[re] bien plutôt la chanteuse, représentée en son vrai caractère » dans cette conversation⁸⁷ que les faits tels qu'ils sont relatés dans les *Mémoires secrets* (*Sophie Arnould* 45). Tout comme il arrive que les Goncourt réfutent (ou appuient) les informations recensées dans les *Mémoires secrets*, il arrive aussi qu'ils gonflent les anecdotes de détails, et ce de manière à développer une intrigue, à lui donner du poids. L'importance accordée au détail traduit un certain désir de retranscrire l'histoire de l'actrice aussi fidèlement que possible. Pour ce faire, les Goncourt prennent soin de contextualiser chaque satire, épigramme, et chanson ayant participé à la célébrité de l'actrice.

Ce travail de contextualisation, absent dans les *Mémoires secrets*, permet au lecteur de comprendre les circonstances dans lesquelles chacun de ces textes fut écrit, et d'y donner sens.

⁸⁶ Diderot rapporte cette conversation le 17 septembre 1761, après avoir entendu plusieurs rumeurs selon lesquelles Arnould serait morte. En attendant la confirmation de sa mort, l'abbé Raynal (1713-1796) prépare une oraison funèbre dans laquelle il inclut quelques traits de cette fameuse conversation entre Arnould et Portail, repris par Diderot dans sa correspondance. La date à laquelle cette conversation eut lieu demeure toutefois inconnue.

⁸⁷ Les Goncourt ne précisent pas ici sur quel(s) texte(s) – mis à part celui de Diderot – ils se basent pour juger du vrai caractère d'Arnould. Le vrai caractère d'Arnould serait, d'après la correspondance de Diderot, d'être une honnête femme.

Les *Mémoires secrets* souffrent parfois d'un manque de contextualisation, comme le prouve l'anecdote du 6 février 1767 : cette anecdote révèle l'existence d'une chanson satirique (retranscrite dans son entièreté dans le périodique) sur l'acteur François-René Molé (1734-1802) et sur Clairon, mais sans en donner le moindre contexte, ce à quoi Edmond de Goncourt se propose de remédier. Dans sa monographie sur Clairon, il explique en détails ce qui a donné lieu à cette chanson moqueuse, et pourquoi elle a valu aux deux compères les surnoms respectifs de « faquin » et de « catin. » En 1767, Clairon décide de jouer à son profit sur un théâtre particulier afin d'aider Molé, alors gravement endetté. Molé compte sur la popularité de Clairon pour attirer la foule et pour garantir un grand nombre de souscriptions. Les souscripteurs, irrités par « la suffisance et fatuité de Molé [ainsi que] l'importance insupportable prise par la Clairon [et] l'âpreté des placeuses de billets, » finissent par comprendre que leurs souscriptions sont destinées à payer les dettes de Molé et s'en indignent. Découle de cette anecdote une chanson visant à se moquer de leur entreprise (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 264-5). En révélant les origines de cette chanson, Goncourt y donne sens et justifie la réputation de catin dont hérite Clairon par le biais de cette chanson. Cette réputation de catin ne se résume pas à un mot (« catin ») : elle a aussi une histoire permettant à Goncourt de gonfler son travail d'archives sur l'actrice ; en retraçant la généalogie des rumeurs et insultes dont l'actrice est victime, Goncourt offre à ses lecteurs un récit plus précis et donc moins superficiel de sa vie.

Afin de retranscrire l'histoire de l'actrice aussi fidèlement que possible, les Goncourt se proposent de faire transparaître ce qu'ils présentent comme la véritable personnalité de l'actrice à travers un récit non-romancé de sa vie. Dans la préface de sa monographie sur Clairon, Edmond de Goncourt annonce que son travail vise à

restitue[r] le personnage de la femme dans sa réalité crue, en le terre-à-terre inconnu de son existence d'illustre tragédienne et de quasi-princesse allemande, qui la peint, cette originale figure du XVIII^e siècle, avec les jalousies, les intolérances, les tyrannies de son caractère, et les faiblesses et les vices, et les côtés terriblement humains de la femme, au lieu et place de l'être conventionnel, de la créature idéalement accomplie, et toujours en vedette, que nous rencontrons dans le roman de ses Mémoires. (*Mademoiselle Clairon* vii-viii)

La monographie de Goncourt vise à corriger le portrait *textshoppé* que Clairon brosse d'elle-même dans ses mémoires personnels. Goncourt y condamne le manque de sincérité de l'actrice qui prend soin de ne rapporter que les événements propres à servir sa gloire. Ses défauts – elle en reconnaît tout de même quelques-uns – n'apparaissent que dans « un coin de ses Mémoires » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 258). Alors que Clairon tente de les excuser – elle admet, dans ses mémoires, ne pas être maîtresse de ses élans d'orgueil et de son arrogance, par exemple – Goncourt les reconnaît pour ce qu'ils sont et en donne des preuves : « la Melpomène de la Comédie-Française est indéceusement hautaine avec tous et toutes, et de préférence avec les gens de lettres, avec ces petits messieurs, que, dans sa correspondance privée avec Larive, elle lui recommande de ne pas fréquenter » (*Mademoiselle Clairon* 258). Goncourt comprend que, pour pouvoir broser un portrait de l'actrice aussi vrai que possible, il doit se détacher de ce que Clairon a pu dire d'elle dans ses mémoires, et baser son récit sur son seul travail d'archives. Goncourt dit avoir fait le récit de la vie de l'actrice, de la naissance à sa mort, en passant par ses débuts à la Comédie française, sa lutte contre l'excommunication des acteurs, ses nombreux amants, ou encore ses soucis de santé, « au moyen du secret des correspondances intimes de Mlle Clairon, [et] à l'aide des divulgations des rapports de police du temps sur sa vie privée »

(*Mademoiselle Clairon* vii). Bien que Goncourt se dise impartial, il reste sensible, dans son travail d'historien, à ce qui a déjà pu être imprimé sur l'actrice, et base sa monographie en grande partie sur ces écrits ; ce faisant, il discrédite les mémoires de Clairon, ne pouvant y reconnaître la Clairon des *Mémoires secrets* ou la Clairon des rapports de police, par exemple (j'y reviendrai dans mon quatrième chapitre).

Les informations ayant trait au particulier de l'actrice sont en grande partie tirées des rapports de police de l'époque ; ces rapports de police, parmi lesquels figurent *Souvenirs et Mélanges de L. de Rochefort* (1825), *Journal des Inspecteurs de M. de Sartines* (1863), et *Archives de la Bastille*, ne sont ni plus ni moins que des recueils d'anecdotes.⁸⁸ Ces rapports de police constituent une archive similaire à l'archive judiciaire de Farge, leur but étant de surveiller et de publiciser les moindres faits et gestes de l'actrice, jusque dans son intimité. En consultant et citant ces rapports de police, les Goncourt épient à leur tour l'actrice, mais en tant que historiens, et dans le seul but (selon eux) de reconstituer sa vie. Or, Edmond de Goncourt reconstitue le particulier de Clairon à partir de faits saillants extraits des *Archives de la Bataille*. Il fait référence, par exemple, aux « cris indiscrets [de l'actrice] dans ses ébats amoureux » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 71). Les *Archives de la Bastille* en font déjà mention dans un rapport de police datant du 18 septembre 1748 : on y apprend que l'actrice « passe pour un tempérament des plus forts et des plus passionnés, et pour une demoiselle la plus lubrique » et « crie dans l'action qu'il faut fermer les fenêtres » (Ravaisson 294). Ce train de vie décadent rattrape Clairon et lui vaut quelques soucis de santé qui la contraignent, selon un autre rapport de police, daté

⁸⁸ Dans son *Women on the Stage in Early Modern France : 1540-1750* (2010), Scott remet en question la véracité des faits rapportés dans ces recueils : erreurs dans les dates, problèmes dans l'identification de certaines figures publiques, fausses informations, ou encore incohérences narratives d'un fait à l'autre. Scott suggère que les renseignements communiqués par les rapports de police soient, au même titre que ceux communiqués par les anecdotes, vérifiés avant d'être publicisés. Pour plus d'informations, voir Scott 26-35.

cette fois-ci du 17 avril 1752, à « faire trêve aux plaisirs » (Ravaisson 380). Les *Archives de la Bastille* nous informent qu'un « abcès qu'elle a à la matrice, provenant, dit-elle, d'une glande qu'elle avait, il y a dix ans, et qu'elle a négligée, la met dans la nécessité indispensable de faire divorce avec tous ses amis » (Ravaisson 380). Aux dix-septième et dix-huitième siècles, la santé des figures publiques n'était pas nécessairement codée comme privée : les informations relatives à la santé des figures publiques relevaient alors du domaine public. La santé de Clairon est d'autant moins privée qu'elle est étroitement liée à son particulier, activement recherché et rendu public par les médias de la période.

Aussi licencieux le particulier de l'actrice soit-il, sa réputation dans le hors-scène prouve être tout aussi scandaleuse. L'actrice y est tour à tour décrite comme autoritaire et méprisante. Bien qu'un tel portrait de l'actrice prouve être peu flatteur, il n'en demeure pas moins vrai et doit, de ce fait, avoir sa place dans la monographie des Goncourt. Dans la seconde moitié de *Sophie Arnould*, le lecteur découvre ainsi une Arnould « grisée de prospérité et d'encens » ; elle « se rit, comme par jeu, des menaces des directeurs, des réprimandes des Intendants des Menus-Plaisirs, des impatiences du public » (Goncourt, *Sophie Arnould* 74). Ses règlements de compte publics avec sa rivale Rosalie Levasseur (1749-1826), ses désaccords avec le compositeur Christoph Willibald Gluck (1714-1787), ses conflits avec l'Académie de musique (qui refuse d'accepter sa démission), ses tentatives avortées de reconquérir le public, ou encore ses soucis de santé, sont autant d'éléments signalant le déclin de sa carrière et sa retraite. Le comportement de Clairon prouve être tout aussi détestable que celui d'Arnould, si ce n'est plus. Clairon serait, d'après Goncourt, la seule actrice à s'être fait le plus grand nombre d'ennemis parmi les auteurs, acteurs, et autres figures publiques du dix-huitième siècle ; il s'agit là d'une composante de sa célébrité. Son comportement affecte ceux qu'elle côtoie dans le hors-scène. Mademoiselle Dangeville

(1714-1796) quitte prématurément le théâtre à cause de Clairon : « ‘Il n’y a plus moyen de vivre avec cette créature-là,’ répétait la douce et inoffensive actrice » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 253). Mademoiselle Dubois (17 ?-1779) et Mademoiselle Vestris (17 ?-1804) déclarent préférer renoncer à jamais au théâtre plutôt que d’avoir à supporter les insolences et les prétentions d’une Clairon décidée à « s’accaparer [tous les rôles], et par cette occupation et possession de tout, [à] anéantir les espérances des jeunes sujets » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 256). Le caractère orgueilleux et altier de Clairon marque un contraste frappant avec la « douce[ur] » de Dangeville, mais aussi avec la bonté de Dumesnil, comme le prouve l’anecdote suivante : « Une des nombreuses fois où Mlle Clairon menace de quitter la Comédie, Mlle Dumesnil vient-elle la trouver chez elle, au nom de la troupe, pour la décider à renoncer à sa résolution, au milieu de remerciements très dignes et très pénibles, savez-vous la phrase que Mlle Clairon adresse à Mlle Dumesnil ? La voici : ‘Ce que je ne comprendrai jamais, mademoiselle, c’est que vous soyez plus applaudie que moi’ » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 252). Clairon est incapable de dissimuler la jalousie « féroce » qu’elle ressent envers Dumesnil (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 252). Elle ne supporte pas que les applaudissements du public soient destinés à une autre qu’elle, non seulement par jalousie, mais aussi par peur que sa célébrité en souffre. En effet, les applaudissements du public sont, comme nous l’avons déjà vu dans *Lettre à Madame la Marquise V... de G...*, garants de sa célébrité. Cette peur d’être moins applaudie (et donc moins célèbre) que ses rivales définit sa relation avec les auteurs de la période : Clairon compte sur ces auteurs, chargés de lui offrir les meilleurs rôles (c’est-à-dire les rôles propres à lui garantir les applaudissements du public), pour dominer la scène. En cherchant à satisfaire les exigences de Clairon, ces auteurs tombent à leur tour victime de son despotisme : « Il n’y a pas vraiment, je crois, un auteur dramatique du temps que la tragédienne n’ait blessé par l’énormité

de ses prétentions, l'exagération ridicule de son importance, la brutalité de ses dédain » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 258). Quant à ceux « avec lesquels, par extraordinaire, elle n'avait pas eu quelque dispute, quelque altercation, quelque *pique*, ils se trouvaient heureux d'être débarrassés de l'artiste, qui depuis de longues années, avait été une perpétuelle cause de troubles, de tracasseries et de vexations pour la compagnie » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 256-7). Bien que détestée d'un grand nombre – Goncourt déclare ne lui connaître que deux amis : Mademoiselle Drouin (1731-1798), sa directrice à Rouen, et Molé – Clairon fait toujours et malgré tout parler d'elle. Sa réputation dans le hors-scène a nourri l'imprimé, donné forme au travail d'archives de Goncourt, et gonflé sa célébrité. La monographie sur Clairon, construite autour de centaines d'anecdotes, d'extraits de correspondances privées, et de rapports de police (entre autres), frôle les six-cents pages, soit quasiment le double de la monographie des Goncourt sur Arnould, par exemple. L'ampleur de la monographie sur Clairon serait à l'échelle de son exposition médiatique, de sa célébrité (sur scène et hors-scène), et de son arrogance.

Alors que le dix-neuvième siècle voit la naissance d'autres grandes actrices célèbres telles qu'Ellen Terry (1847-1928) en Angleterre, Eleonora Duse (1858-1924) en Italie, et Sarah Bernhardt (1844-1923) en France, les Goncourt, pris de nostalgie, se mettent à écrire sur les actrices du dix-huitième siècle dans l'objectif, certainement, d'immortaliser un certain idéal féminin qui n'est plus (bien que Clairon ne semble pas correspondre à cet idéal). Le travail d'archivage des Goncourt leur permet d'historiciser la célébrité de l'actrice du dix-huitième siècle. Passée à la postérité dans la monographie qui lui est consacrée, l'actrice devient partie intégrante du patrimoine national et culturel français. Cette vision historicisante de l'actrice demeure néanmoins problématique : en reconstituant la vie de Clairon, les Goncourt font de l'actrice un personnage de fiction – Clairon perd son « je, » acquis à travers l'écriture de ses

propres mémoires, et devient le personnage d'un récit basé sur d'autres récits – en décalage avec la Clairon « historique », soit la Clairon telle qu'elle a réellement existé ou telle qu'elle se raconte dans ses mémoires, que ses mémoires se fassent ou pas le juste reflet de sa personnalité.⁸⁹ S'il faut attendre la deuxième moitié du dix-neuvième siècle pour que les mémoires d'actrices se popularisent,⁹⁰ Clairon est la première à exploiter les mécanismes de la célébrité étudiés dans ce chapitre, et à offrir, en 1798, le premier modèle de mémoires d'actrices avec la publication de *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique ; publiés par elle-même*, un texte qui, comme nous le verrons dans mon quatrième chapitre, a contribué à sa gloire littéraire et à la construction de son image en tant que sujet culturel et intellectuel.

⁸⁹ Pour plus d'informations sur la Clairon de Goncourt, voir chapitre 7 dans *Women on the Stage in Early Modern France, 1540-1750* (2010) de Scott, surtout les pages 274-7.

⁹⁰ J'y reviendrai dans mon quatrième chapitre.

4.0 L'EMERGENCE D'UNE ACTRICE DOMESTIQUEE: REFORMER L'IMAGE DE L'ACTRICE AU THEATRE ET DANS LE ROMAN

A mesure que le théâtre et les médias popularisent l'actrice, celle-ci devient l'objet de réformes visant à limiter l'ampleur de sa célébrité. Ces réformes sont le reflet d'une certaine peur vis-à-vis du pouvoir sexuel, artistique, et culturel que lui confère le statut de femme publique et célèbre. Bien que la condition de la femme n'ait pas particulièrement évolué au cours du dix-huitième siècle, le pouvoir avéré de la femme publique, notamment sa célébrité, inquiète et devient la cible de discours misogynes. Ces discours sont tels que quinze traités sur la nymphomanie furent publiés en France au dix-huitième siècle. D'après Scott, ces discours « promote the idea that whatever a woman's age, class, or degree of sexual experience, nymphomania was her potential fate » (« The Actress and Utopian Theater Reform » 23).⁹¹ L'actrice pré-moderne est femme et artiste. Elle est, à ce double titre, considérée comme doublement dangereuse – de par la visibilité et la sexualisation de son corps sur la scène du théâtre – d'où le besoin d'en réformer la présence et la représentation.

La réformation du théâtre, et par association de l'actrice, prend de l'élan dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les projets de réforme se multiplient et comptent, parmi tant d'autres, *De la réformation du théâtre* (1747) de Louis Riccoboni (1676-1753), *Lettre à*

⁹¹ Pour plus d'informations sur les comportements sexuels de la période et sur les discours tenus autour de ces comportements, voir *Sexe et liberté au siècle des Lumières* (1983) de Théodore Tarczylo.

d'Alembert sur les spectacles (1758) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), *La mimographe, ou idées d'une honnête-femme pour la réformation du théâtre national* (1770) de Restif de la Bretonne (1734-1806), ou encore *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Rousseau et Restif développent tous deux une vision utopiste du théâtre en souhaitant l'éradication de l'actrice, voire du théâtre tout entier (dans le cas de Rousseau). Dans sa *Lettre à d'Alembert* (1758), Rousseau critique le théâtre qu'il considère, dans son ensemble, pernicieux de par la place et le rôle que la femme/l'actrice y tient. L'actrice enfreint non seulement les codes de la domesticité féminine, mais aussi de la vertu ; rendu publiquement visible par l'exécution théâtrale, le corps de l'actrice devient un objet de désir, ce que Rousseau condamne. A la différence de Rousseau qui finit par rejeter le théâtre tout entier,⁹² Restif propose plutôt de le réformer en « [se] procurant de dignes acteurs, [en] rejetant toutes les pièces libres » (387), et surtout, en en bannissant l'actrice. Contrairement à Rousseau et à Restif, Riccoboni et Mercier ne souhaitent pas la suppression du théâtre, ni même le bannissement de l'actrice, mais le retour de la vertu au théâtre.

Les nombreuses réformes théâtrales publiées au cours du dix-huitième siècle sont symptomatiques d'un intérêt grandissant pour l'actrice en tant que sujet culturel qui se traduit, en 1787, dans la littérature romanesque avec la publication de *Caliste, ou Suite de Lettres écrites de Lausanne* d'Isabelle de Charrière (1740-1805), soit la première œuvre romanesque à choisir

⁹² La position de Rousseau vis-à-vis du théâtre peut paraître surprenante, Rousseau ayant lui-même écrit quelques pièces de théâtre dont *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, jouée pour la première fois en 1752, ainsi qu'un opéra, *Le Devin du Village*, représenté pour la première fois à la cour en 1753. Si le théâtre et l'opéra français sont vivement critiqués par l'auteur dans *Lettre à d'Alembert* (1758) et dans *Lettre sur la musique française* (1753), respectivement, les vues de Rousseau sur le théâtre du dix-huitième siècle ne seraient pas tant celles de Rousseau le dramaturge, mais celles de Rousseau le philosophe ; il est difficile, en effet, de prouver que la publication de *Lettre à d'Alembert* ait été motivée par son propre théâtre ou par son expérience au théâtre.

l'actrice comme héroïne principale.⁹³ Charrière réforme l'image de l'actrice en situant l'histoire de Caliste au sein d'un roman dit « domestique. » *Caliste* fait partie d'un roman en deux parties dont le premier volet, *Lettres écrites de Lausanne* (1785), fait le récit d'une relation fusionnelle entre une mère et sa fille, Cécile. Avec *Caliste*, l'actrice devient pour la première fois le sujet d'une histoire sentimentale. Charrière se sert de la femme publique, à savoir la figure de l'actrice, pour révéler les tensions présentes dans la sphère privée. Il ne s'agit donc pas d'une réflexion sur l'actrice ou sur sa célébrité, mais sur son rapport à la sphère domestique.

L'apparition de l'actrice dans la littérature romanesque témoigne, au même titre que les traités de réforme touchant le théâtre et ses actrices, d'un désir d'imaginer un théâtre domestiqué et de réconcilier le théâtre et l'idéal domestique pré-moderne. Ce chapitre vise à étudier le rôle des réformes théâtrales et de la littérature romanesque dans la domestication de l'actrice. Ce concept de domestication de l'actrice est un procédé culturel qui consiste à régler la présence et la représentation de l'actrice au théâtre et, ce faisant, à réduire l'ampleur et le pouvoir de sa célébrité. Alors que les réformes théâtrales ambitionnent de résorber la célébrité de l'actrice en limitant son pouvoir sexuel et artistique sur l'industrie du théâtre ainsi que sur le public, le roman révèle une nouvelle fascination pour l'actrice qui ne serait pas tant nourrie par une peur de la sexualité féminine et du pouvoir de l'actrice en tant que sujet culturel, mais par le désir de surmonter le clivage privé/public en pénétrant le privé de l'actrice et en y découvrant une actrice dite domestiquée. Dans un premier temps, je me focalise sur deux traités ayant participé à la réformation du théâtre et, par association, à celle de l'actrice au dix-huitième

⁹³ En 1756, De Sainte-Croix, un auteur très peu connu de la période, publie *La comédienne, fille et femme de qualité, ou mémoires de la marquise de XXX, écrits par elle-même*. Si *La comédienne* est le premier roman à faire apparaître l'actrice (la comédienne) dans son titre, l'actrice n'en est pas tout à fait le sujet. Pour en savoir plus, voir chapitre 2 dans *Daughters of Eve : a Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle* (2001) de Berlanstein, surtout les pages 54-5.

siècle : *De la réformation du théâtre* de Riccoboni et *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique* de Mercier. Ces traités s'inspirent de préceptes sociaux défendus par Rousseau, notamment sa définition de l'idéal féminin pré-moderne, pour condamner la professionnalisation de la femme, et pour proscrire l'actrice du théâtre et, par extension, la femme de la sphère publique. Ces traités préconisent ainsi une sorte de domestication de l'actrice, d'autant plus qu'à partir du dix-huitième siècle, être acteur ou actrice cesse d'être une affaire de famille et peut devenir un véritable choix professionnel.⁹⁴ L'actrice Mademoiselle Clairon et le personnage de Caliste en sont deux exemples : elles ne sont ni l'une ni l'autre nées dans une famille d'acteurs ni devenues actrices en épousant un autre acteur, comme cela est traditionnellement le cas chez l'actrice du dix-septième siècle. Réformer l'actrice – autrement dit, la domestiquer – revient dès lors à réguler la professionnalisation de la femme, et plus précisément, la présence et la représentation de l'actrice au théâtre. Dans un second temps, je me concentre sur le traitement de Caliste dans le roman de Charrière. Charrière y offre un nouveau script – car sentimental, et non plus scandaleux – pour la femme publique et célèbre pré-moderne. Ce script prend en compte la « visible knownness » de Caliste dans la création d'un nouveau modèle de femme domestique : celui de l'actrice domestiquée, soit une femme publique, professionnelle, et célèbre menant une vie rangée, c'est-à-dire une vie en marge du théâtre lui permettant de jouir du statut d'épouse et de mère.

⁹⁴ Pour en savoir plus, voir chapitre 7 dans *Women on the Stage in Early Modern France, 1540-1750* (2010) de Scott, surtout les pages 246-9.

4.1 RÉFORMER LE THEATRE POUR REFORMER L'ACTRICE

Selon Riccoboni et Mercier, le retour de la vertu au théâtre passe par une réformation du théâtre et de son rapport à la vertu, qui elle-même passe par une réformation de l'image de l'actrice. En tant que femme publique et professionnelle, l'actrice pré-moderne est traditionnellement perçue comme une figure féminine controversée car non-conventionnelle. Financièrement indépendante et sexuellement libérée, l'actrice représente une menace pour l'autorité masculine et, par association, pour l'ordre public. Réformer son image consiste dès lors à la domestiquer, c'est-à-dire à limiter l'ampleur et le pouvoir de sa célébrité en régulant sa présence et sa représentation au théâtre.

Alors que l'ancien comédien italien Riccoboni tient le dramaturge pour responsable de l'immoralité du théâtre – sa représentation de l'amour au théâtre compromet le retour de la vertu au théâtre, condamne la présence de l'actrice sur scène, et affecte dangereusement le rapport du public au théâtre – l'écrivain et dramaturge français Mercier insiste davantage sur le rôle de l'acteur et de l'actrice, et non du dramaturge, dans la corruption des mœurs. Les statuts respectifs de Riccoboni et de Mercier (ancien comédien et dramaturge, respectivement) ont une incidence sur l'angle d'approche adoptée dans leurs projets de réforme respectifs ; Riccoboni se range du côté du comédien, et Mercier du dramaturge. Si Riccoboni et Mercier s'efforcent d'envisager la part de responsabilité du parti opposé (le comédien pour Riccoboni et le dramaturge pour Mercier) dans la corruption des mœurs, ce n'est que pour confirmer leurs prises de position initiales. Par exemple, Riccoboni suggère que les torts de l'acteur (s'il en a) – à savoir sa part de responsabilité dans la difformité de la morale et de la nature dans son ensemble – sont ceux du dramaturge qui le dirige. Selon Riccoboni, le dramaturge/l'auteur ne parvient pas toujours à copier la nature et la défigure parfois. Ce faux pas à la fois artistique et moral compromet la

capacité du spectateur à reconnaître la vraie nature des sentiments exprimés par l'auteur dans la mesure où ces mêmes sentiments se retrouvent grimacés par l'acteur (Riccoboni 323). En d'autres mots, la création d'un théâtre domestiqué, c'est-à-dire *moralisé*, dépend de la capacité du dramaturge à bien peindre la nature, et ce afin de le rendre utile pour le plus grand nombre (« lorsqu'un Auteur est parvenu à bien peindre la nature et que les Acteurs récitent la Pièce dans son véritable ton, en sorte que l'esprit séduit agréablement prenne la fiction pour la vérité même : alors on est obligé de convenir qu'une représentation Théâtrale est un amusement supérieur à tout autre Spectacle public tel qu'il puisse être, parce qu'en satisfaisant les yeux, il intéresse le cœur et l'esprit »). Quant à Mercier, bien qu'il reconnaisse le talent des acteurs, il le soustrait à l'art du dramaturge/de l'auteur/du poète : « il n'y aurait plus un seul acteur sur la terre que le Théâtre subsisterait encore dans toute sa beauté. Baron, Dufresne, la Le Couvreur et Clairon sont morts, et les rôles qu'ils ont joués restent toujours aussi beaux, aussi entiers, aussi neufs, aussi frappants. Le comédien n'est que le copiste de son original : l'original a existé avant lui et existera après » (371-2). La gloire du dramaturge prévaut sur celle de l'acteur : ce sont les rôles créés par le dramaturge qui subsistent, et non ceux leur ayant donné voix par le biais de l'exécution théâtrale ; l'acteur donne un corps et une voix à un rôle, le dramaturge en est l'âme.

Riccoboni, comédien devenu auteur, met son expérience de comédien au service de son projet de réforme dans l'objectif de domestiquer le théâtre, et donc l'actrice. Par le biais de son projet de réforme, Riccoboni prouve être non seulement capable de réflexion, mais aussi digne du statut d'auteur.⁹⁵ La réalisation d'un tel projet de réforme relève, selon Riccoboni, du « devoir » (xv). S'il ne précise pas la nature de ce devoir – il pourrait s'agir de son devoir en tant que philosophe, en tant qu'ancien comédien, en tant que citoyen, ou en tant que défenseur de la

⁹⁵ Clairon verra également dans l'écriture (notamment dans celle de ses mémoires personnels) un moyen de prétendre au même statut.

vertu et de l'ordre moral – il se montre civiquement et moralement responsable du devenir du théâtre, d'où son projet de réforme. Afin d'honorer son devoir, Riccoboni comprend qu'il doit d'abord se retirer de la scène ; il doit pouvoir se distancer du milieu et de la profession pour pouvoir produire une réflexion critique sur les enjeux sociaux et moraux au théâtre. En effet, critiquer le théâtre et en souhaiter la réformation pourrait, venant d'un comédien ayant vécu et dépendu du théâtre, être perçu comme hypocrite et ingrat. Malgré son attachement à la profession – un attachement qui pourrait le desservir – Riccoboni dit compter sur son statut d'ancien comédien pour légitimer son projet de réforme. Il serait, de par son expérience professionnelle et les réflexions qu'il en a tiré, capable de se distancer du théâtre, et donc apte à mieux le comprendre et à mettre en place les réformes adéquates. Il est important de rappeler que Riccoboni a déjà écrit sur le théâtre. Il note que, dans son *Histoire du Théâtre Italien* (imprimée en 1727), il fit les plus grands efforts pour défendre sa profession. Riccoboni est conscient que sa *Réformation du Théâtre* pourrait être mal acceptée du public, et ce pour trois raisons distinctes. Premièrement, son passé de comédien pourrait lui porter préjudice, quand bien même il aurait vécu une existence bien rangée. Deuxièmement, tous les projets de réforme ayant été jusqu'ici proposés n'ont pas été très bien reçus par le gouvernement. Enfin, le fait que l'écriture ne soit pas sa vocation première et qu'il n'ait pas bénéficié d'une formation d'écrivain à proprement parler pourrait jouer en sa défaveur : « mais qu'il vienne de moi qui, pendant plus de quarante ans, ai exercé la profession de Comédien, qui ne suis ni savant ni homme de Lettres, et qui par conséquent ne mérite ni égard ni ménagement ; c'en est assez pour me faire craindre que mon Livre soit mal reçu, ou qu'il fasse peu d'impression sur mes Lecteurs » (Riccoboni xii-xiii). Riccoboni représente une nouvelle forme d'autorité culturelle ; il légitime son intervention en soulignant que « c'était précisément à un homme tel que moi [et donc non à un savant ou à un

homme de lettres] qu'il convenait d'écrire sur cette matière ; et cela par la même raison que celui qui s'est trouvé au milieu de la contagion, et qui a eu le bonheur de s'en sauver, est plus en état d'en faire une description exacte, et de fournir les moyens de s'en garantir que tout autre qui n'en aurait pas éprouvé les funestes effets » (xxi-xxii). Les mots « contagion » et « funestes » font écho au vocabulaire de la maladie et de la mort repris par Restif de la Bretonne en 1770 pour parler du métier d'acteur.⁹⁶ Riccoboni se place en survivant du théâtre. Sa sortie du théâtre relève de la guérison ; ce n'est qu'une fois sorti du théâtre que l'acteur peut en guérir et constituer un modèle d'acteur vertueux. Le projet de réforme de Riccoboni permettrait au théâtre – et, par association, à l'actrice – de guérir, à son tour, des crimes et vices auxquels il est communément associé.

Riccoboni part de l'idée que la profession de l'actrice constitue un manquement aux préceptes sociétaux et moraux à l'origine de la domestication de la femme auquel l'homme cherche à remédier par le biais de réformes. Riccoboni explique que « la pudeur est l'apanage des femmes ; et c'est en supposant que cette vertu fait presque leur essence, que les hommes ont réglé la forme de vie que le sexe devait tenir » (41). Or, l'actrice ne peut, de par ce que sa profession implique, correspondre à ce modèle de pudeur ; elle échappe, de ce fait, à l'homme et à sa réglementation du sexe féminin. Riccoboni ne conteste pas la professionnalisation de la femme, mais le type de profession choisi. La profession choisie ne doit pas heurter la pudeur naturelle de la femme, sous peine de corrompre l'essence féminine et, par extension, l'ordre social et moral. Or, Scott remarque, « women have always been exempted from social roles not compatible with *pudeur*, but, unfortunately, in Riccoboni's time, humanity has altered the laws

⁹⁶ Dans *La mimographe* (1770), Restif insiste sur la nécessité d'éviter toute « contagion » morale (68) : le métier d'acteur et les valeurs criminelles véhiculées par le théâtre ne doivent pas être présentés et perçus comme désirables.

of nature. Women have entered unsuitable professions where men, instead of expelling them, actually delight in them » (« The Actress and Utopian Theater Reform » 19). La femme-artiste – qu'elle soit actrice, chanteuse, ou danseuse – va nécessairement à l'encontre de la Nature et de la morale de par sa visibilité dans l'espace public et de par l'instrumentalisation de son corps par le jeu, le chant, et la danse : « la Musique et la Danse ont été les premiers écueils, où la modestie et la pudeur du sexe ont fait naufrage [...], depuis l'Empire des Perses jusqu'aux derniers temps de l'Empire Romain, et dans les premiers siècles du Christianisme, la profession de Danseuse et de Chanteuse n'était exercée que par des filles de mauvaises mœurs : aussi voit-on que les Chanteuses et les Danseuses étaient au même rang que les Courtisanes » (Riccoboni 42-3). La légitimité de la femme-artiste souffre de son association au milieu de la prostitution, d'où le besoin d'en réformer l'image à travers une réformation du théâtre.

Pour Riccoboni, le théâtre et l'actrice prouvent être indispensables à l'ordre public. Bannir les femmes du théâtre serait « détruire [...] les Spectacles que l'on regarde comme nécessaires, par la raison spécieuse des désordres qui sont plus fréquents, lorsque les Fainéants et les Libertins manquent de quelques amusements publics qui les dissipent ou les occupent » (Riccoboni 46). Le théâtre serait une sorte de garde-fou : en divertissant ces éléments perturbateurs que sont les fainéants et les libertins, le théâtre fait en sorte qu'ils n'aillent pas, par ennui ou insatisfaction, contaminer le reste de la société de leurs vices. En d'autres mots, l'ordre social et moral de la société du dix-huitième siècle dépend de la capacité du théâtre et de l'actrice à distraire les éléments perturbateurs. Le retour de la vertu au théâtre ne saurait donc en partie dépendre, comme le propose plus tard Restif, du bannissement de l'actrice.

Riccoboni défend l'idée selon laquelle le retour de la vertu au théâtre ne dépendrait pas tant de l'actrice mais du dramaturge. Le retour de la vertu au théâtre repose plus précisément sur

la capacité du dramaturge à traiter d'autres sujets que celui de l'amour, le sujet de l'amour étant étroitement lié à la femme, cause de toutes sortes de vices et de crimes. Dans l'histoire du théâtre que propose Riccoboni, l'amour commence à devenir le sujet du théâtre en 1560, soit l'année marquant les débuts de l'actrice au théâtre. Les dramaturges modernes sont donc les premiers à introduire l'amour (et les femmes) au théâtre, ce qui explique que Riccoboni les considère comme responsables de la corruption du théâtre et des mœurs. L'amour est un sujet d'autant plus dangereux qu'il « fait impression sur tous les hommes, et non seulement une impression vive, prompte et indélébile, mais encore une impression durable et permanente, pendant que les autres passions ne font qu'une impression passagère, comme si la passion d'amour, plus homogène et naturelle à l'homme, tenait plus près que toute autre à l'humanité » (Riccoboni 327). La représentation de l'amour sur scène doit être d'autant plus régulée que l'amour est un sentiment inné chez l'homme. Il affecte, de ce fait, le public tout entier : le libertin ne peut guérir de son vice et soigner son image de « dérang[é] » – en gardant l'amour pour sujet de ses pièces, le théâtre encourage le libertin à cultiver son vice – et « la jeunesse la plus innocente » se voit animée et contaminée par la théâtralisation du vice (Riccoboni 18). Cette théâtralisation du vice passe par la mise en scène de l'actrice, personnage à l'origine des sentiments d'amour, d'où le besoin de réformer la représentation de l'amour au théâtre, c'est-à-dire d'en supprimer toute représentation criminelle. D'après Riccoboni, l'amour en tant que sujet d'une comédie « est nécessairement une passion criminelle, qui devrait toujours être suivie de malheurs, comme elle est précédée de traverses, si on ne la mettait sur le Théâtre que pour l'instruction des Spectateurs et pour la correction des mœurs » (25). Pour s'éviter ce genre de malheurs et de traverses, l'homme doit, à titre préventif, apprendre à corriger les désordres liés à la passion d'amour lorsque celle-ci s'avère dangereuse et vicieuse. Afin de légitimer la présence de l'amour, aussi

bien dans les comédies que dans les tragédies – car l’amour n’est excusable ni dans l’une ni dans l’autre – Riccoboni suggère aux Modernes de « joindre à cette passion devenue instructive, plusieurs autres espèces d’intérêts que la raison et les devoirs autorisent : ainsi on pourrait traiter des sujets de l’amour conjugal, de l’amour paternel, de l’amour filial, de l’amour de la Patrie : voilà des intérêts tendres et vifs, qui seraient nouveaux et très convenables au Théâtre » (27). Riccoboni rappelle ici qu’il existe plusieurs types d’amour et plusieurs objets d’amour ; l’amour ne renvoie pas toujours et exclusivement à l’amour entre un homme et une femme, et ne peut donc avoir la femme pour unique objet.

Selon Riccoboni, réformer la représentation de l’amour au théâtre consiste à domestiquer le théâtre, c’est-à-dire à y limiter le sujet de l’amour (notamment celui de l’amour homme-femme) et à y introduire des aspects domestiques de la vie quotidienne tels que le mariage, les relations familiales, ou encore l’éducation des enfants. Une telle domestication du théâtre a pour objectif d’en renforcer le réalisme. Avant que n’apparaisse et ne se popularise le genre du drame bourgeois,⁹⁷ le théâtre souffre d’un certain manque de réalisme qui, Riccoboni remarque, affecte le rapport du public au théâtre : « l’amour de Théâtre, et surtout celui de la Comédie, a toujours un succès heureux ; et le Spectateur en conclut avec raison, que les maux soufferts par les Amants, pour arriver à ce succès favorable, loin d’être une juste punition due à une passion condamnable, sont plutôt une persécution injuste suscitée à la vertu qui finit par en triompher » (23). Le public se montre ici incapable de séparer le réel du théâtre, ou de se distancer d’une réalité théâtralisée. Le théâtre est perçu, et à tort, comme le juste reflet de la réalité. Or cette réalité théâtralisée offre une image dénaturée et non-conforme à la morale des relations

⁹⁷ Le drame bourgeois est un genre théâtral qui se caractérise par une mise en scène réaliste de la vie domestique. Diderot et Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-99) en sont les principaux auteurs. *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758) de Diderot, ou encore *Le mariage de Figaro* (1784) et *La mère coupable* (1792) de Beaumarchais ne sont que quelques exemples du genre.

amoureuses au dix-huitième siècle, ce pour quoi le dramaturge est responsable (et non les acteurs) – « les hommes et les femmes y prennent au premier coup d’œil l’amour le plus vif l’un pour l’autre : ils se l’avouent réciproquement, sans que leur honneur en reçoive aucune atteinte : ce sont même les Héros et les Héroïnes : les Amants et les Maîtresses prennent, pour parvenir à s’épouser, la même route qu’ils prendraient, s’ils se proposaient une action criminelle » (Riccoboni 21) – d’où l’importance de réformer la représentation de l’amour au théâtre. En attendant qu’une telle réformation soit approuvée et adoptée, Riccoboni compte sur la bienveillance des parents pour préserver la jeunesse de la représentation de l’amour au théâtre, au risque d’en gêner l’innocence : « Quelles atteintes mortelles ne peuvent pas donner à leur innocence, le nombre infini de maximes empestées qui se débitent dans les Tragédies et surtout dans les Opéras, les expressions et les images licencieuses que présente très souvent la Comédie ! » (52). En qualifiant les maximes, les expressions, et les images outrées qui y sont présentées d’ « atteintes mortelles » à l’innocence, Riccoboni rend compte du danger funeste (sur le plan social et moral) des spectacles publics montés par le dramaturge et de leur incidence sur la disparition de toute innocence. Les enfants doivent être tenus à l’écart du théâtre, et non en devenir les spectateurs.

Afin de faciliter le retour de la vertu au théâtre, le dramaturge doit faire du théâtre un lieu d’éducation, aussi bien pour l’actrice qui n’aurait pas pu en bénéficier plus jeune – ce qui explique son choix de carrière – que pour le spectateur, notamment les enfants à qui les parents n’auraient pas su enseigner les préceptes de la vertu et en donner des exemples. Riccoboni dit être convaincu « que le Théâtre serait bien moins redoutable à la vertu, et qu’il produirait même un bien réel à la société, si, en y laissant les traits enjoués et les saillies d’esprit qui peuvent exciter à rire, on en faisait une Ecole de bonnes mœurs et, pour ainsi dire, une Chaire publique

où l'on débitât, aux personnes de tout sexe, et de tout âge, les maximes de la plus saine morale, avec gaieté et sans les effrayer par l'appareil de l'austérité, et du pédantisme » (47). Si le théâtre parvenait à atteindre un tel objectif, « l'inconvénient même des femmes, ou cesserait entièrement, ou serait considérablement diminué » (Riccoboni 48). En faisant la promotion d'un théâtre éducatif et moral, le dramaturge prouve être en mesure de ramener la vertu au théâtre, et ce sans la nécessité d'en bannir l'actrice. La domestication du théâtre ne repose pas sur le bannissement de l'actrice mais sur son éducation et sur celle du public. Ce nouveau théâtre, éducatif et vertueux, se voit donc doté d'un véritable rôle civique : celui de pallier l'absence ou l'échec de toute éducation parentale.

La réformation du théâtre ne consiste pas à protéger la jeunesse de l'actrice mais du public qui, de par sa présence dans l'espace du théâtre, valide le goût pour les spectacles publics qui s'y tiennent, quels qu'ils soient. L'idée que se fait un enfant du théâtre est à l'image du public qui s'y rend : « lorsque les enfants voient assister au théâtre toutes ces personnes respectables, ils ne peuvent s'empêcher de prendre pour les spectacles un goût et un attachement proportionnés à l'idée avantageuse qu'ils se sont formée des spectateurs » (Riccoboni 56-7). Le public prouve exercer un pouvoir d'influence sur la jeunesse dans la mesure où il peut en former le jugement. Si le public est composé de spectateurs dits respectables, le théâtre va à son tour, et à tort, être perçu comme respectable et digne d'intérêt. Un enfant ne peut juger le théâtre indépendamment de son public ; c'est la respectabilité de ce public qui lui permet de juger de la qualité morale du théâtre. Une telle indissociabilité du théâtre et de son public s'avère dangereuse pour la vertu en ce qu'elle se retrouve soit confondue avec de fausses vertus, soit entièrement effacée par l'exécution théâtrale. Riccoboni rappelle ainsi que le théâtre, mais aussi

la société dans son ensemble, ont une grande part de responsabilité dans l'enseignement de la vertu aux plus jeunes et donc dans la protection des mœurs.

Mercier, célèbre journaliste, poète et dramaturge du dix-huitième siècle, est aussi (voire surtout) connu pour ses essais souvent polémiques, notamment ceux traitant de la Révolution, ainsi que pour son travail sur le théâtre.⁹⁸ Mercier se joint à Rousseau, Restif ou encore Diderot dans un mouvement de contestation contre l'état actuel du théâtre. Il critique, entre autres, la gérance du théâtre – et, plus précisément, le rôle prépondérant de l'acteur et de l'actrice dans la gérance du théâtre – et le manque de vertu dont souffrent les spectacles qui s'y tiennent. A défaut de pouvoir supprimer le théâtre ou d'en bannir les femmes (ce qui réglerait le problème de l'actrice), Mercier propose de régler le rôle de l'acteur et de l'actrice dans la gérance du théâtre, l'objectif étant de minimiser, voire de révoquer, leur pouvoir sur l'industrie du théâtre et de le restituer aux auteurs. Un tel objectif répond au besoin de *contenir* la célébrité de l'acteur et de l'actrice, et ce de manière à ce que cette célébrité ne renforce pas le pouvoir artistique et culturel de l'acteur et de l'actrice.⁹⁹ Mercier rappelle que l'acteur et l'actrice ne seraient rien sans leur auteur ; ce sont des « illettrés qui ne sauraient ni s'habiller ni décorer la scène, si le poète ne

⁹⁸ Dans son *Tableau de Paris* (1783), Mercier critique ouvertement la culture de la célébrité. Il critique notamment une habitude nouvellement prise par le public de la Comédie française (et découlant de cette culture de la célébrité) de réclamer l'auteur à la fin d'une représentation. Lilti analyse en détails la position de Mercier vis-à-vis de cette pratique. Bien que Mercier soit

un ardent promoteur du droit des auteurs dramatiques contre les privilèges des comédiens et [contre] le contrôle exercé par les gentilshommes de la chambre [...], l'hommage du public prend [selon lui] la forme d'une humiliation [...]. Ce que perçoit très bien Mercier, c'est que, derrière cette apparente promotion de l'auteur fêté par le public, se dissimule en réalité un double déplacement, du texte à l'auteur, mais aussi de l'auteur comme artiste à l'auteur comme personne, dont l'exhibition n'est plus qu'un adjuvant au plaisir de la représentation. Non seulement le public confond l'ouvrage et l'auteur, mais il fait de ce dernier un objet de curiosité, un appendice au spectacle. Sa liberté et sa dignité sont niées, dans cette acclamation qui se présente comme une marque d'admiration collective (les applaudissements), mais révèle une volonté agressive de réduire l'auteur à un personnage. Mercier ne supporte pas que cette cérémonie, sous couvert de rendre hommage à l'auteur, mette en scène, en réalité, la puissance du public, sa tyrannie, son désir de tout transformer en spectacle à son usage. (Lilti 151-2)

Comme nous le verrons plus tard, Mercier oppose la gloire de l'auteur à la célébrité des acteurs. Contrairement aux acteurs, la gloire de l'auteur ne repose pas sur sa visibilité. L'auteur doit rester dans l'ombre et faire de son œuvre son seul point de contact avec le public.

⁹⁹ Il est question de faire valoir la gloire de l'auteur, trop souvent éclipsée par la célébrité de ses acteurs.

venait à leur secours » (370). Le dédain et le manque de modestie de l'acteur et de l'actrice paraissent dès lors mal convenus et répréhensibles : « Le comédien a une prétention singulière et qui mérite d'être combattue, il s'imagine que le poète lui doit la moitié de sa gloire, et il croit encore s'exprimer modestement [...]. N'est-ce pas le poète qui crée le comédien, qui l'inspire, qui le dirige, le mène, le conduit ? Il ne fait pas un seul pas qui ne soit tracé. Tout son esprit est d'étudier l'esprit de son rôle et de s'en pénétrer » (Mercier 369). Si Clairon a su prouver, à maintes reprises, qu'elle était capable de porter un auteur et sa pièce, et d'en assurer la popularité comme d'en détruire la carrière, Mercier demande à ce qu'on ne surestime pas le mérite de l'actrice et à ce qu'on réattribue la gloire d'une pièce à son auteur. Contrairement à l'actrice, les auteurs bénéficient d'un « privilège rare [déguisé en devoir] qui leur appartient et dont ils doivent se glorifier » : celui de « cultiver les lettres comme la vertu, pour elle-même » (Mercier 350). En d'autres mots, leur art doit être utile, c'est-à-dire servir à la restauration de la vertu au théâtre.¹⁰⁰ Pour faire honneur à un tel privilège, les auteurs doivent protéger leur art et leur autorité artistique des acteurs, les acteurs ayant tendance à défigurer l'art d'un auteur en se l'appropriant et, par conséquent, à en faire oublier l'auteur.

Le retour de la concurrence permettrait de renforcer le pouvoir des auteurs en tant que défenseurs de la vertu au théâtre et, ce faisant, de résorber le pouvoir de l'acteur et de l'actrice sur le théâtre et sur le public. Pour ce faire, Mercier suggère de supprimer le système des privilèges instauré par Louis XIV et de rétablir une forme de concurrence entre les théâtres parisiens et les théâtres de Province. En effet, les théâtres établis dans la capitale pourraient

¹⁰⁰ Mercier semble suggérer que les auteurs ne sont pas, à l'inverse des acteurs, motivés par l'argent ou par la célébrité, mais par l'utilité de leur art ; c'est cet intérêt pour leur art – et pour le rôle de cet art dans la restauration de la vertu au théâtre – qui fait la gloire (moins médiatisée et donc moins visible) de ces auteurs. Pour plus d'informations sur l'image du dramaturge au dix-huitième siècle et sur son rapport au théâtre en tant qu'autorité institutionnelle, aux acteurs et actrices de sa troupe, et au public, voir l'introduction de *Field of Honor : Writers, Court Culture, and Public Theater in French Literary Life from Racine to the French Revolution* (2007) de Gregory S. Brown.

bénéficier d'une concurrence avec les théâtres de Province, où le goût « y est [...] plus droit, moins gâté, et plus raisonnable : on y sait entendre encore et reconnaître la voix du sentiment ; les âmes n'y ont pas reçu l'empreinte de ce dédain superbe qui se refuse à admirer, pour le triste plaisir d'une censure qu'enfante l'orgueil [...]. Il y a généralement plus de mœurs, et c'est-là qu'un poète dramatique doit s'étudier surtout à plaire » (Mercier 368). En rétablissant la concurrence entre les théâtres de la capitale et ceux de Province, Mercier encourage les auteurs parisiens à prendre exemple sur les auteurs provinciaux, et à redoubler d'efforts dans leur tentative de ramener la vertu au théâtre.¹⁰¹

Un retour de la concurrence permettrait, par ailleurs, d'estomper les vices associés au métier d'acteur – à savoir l'amour pour la gloire et la paresse, elle-même résultant d'un manque de concurrence – et, par la même occasion, de raviver les ambitions artistiques de l'acteur et de l'actrice. Mercier reconnaît que le métier d'acteur est « trop attrayant pour ne pas séduire un trop grand nombre de citoyens destinés à des emplois plus sérieux » (358).¹⁰² Il comprend que « tous ces applaudissements qui flattent tant l'amour-propre, lorsqu'ils semblent autant rendus aux avantages du corps qu'aux talents de l'âme, » mais aussi la fortune dont jouit l'acteur, puissent être désirables. Mercier note qu'en plus des deux cent mille livres de petites loges louées à l'année, « chaque comédien a environ seize ou dix-huit mille livres de rente ; ainsi, sans autre peine que de toujours débiter les mêmes rôles, ils ont une recette considérable, et s'embarrassent peu de pièces nouvelles qui leur occasionneraient quelques moments d'étude » (367). Mercier

¹⁰¹ Pour en savoir plus sur l'expansion du théâtre à l'échelle nationale, sur les moyens mis en place pour promouvoir le théâtre en province, et sur le poids culturel du théâtre au cours du dix-huitième siècle, voir l'introduction de *Stagestruck : The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies* (2013) de Lauren R. Clay.

¹⁰² Il est important de rappeler que le métier d'acteur devient, à partir du dix-huitième siècle, beaucoup plus accessible : on ne devient plus acteur de père en fils ou en épousant un autre acteur, mais par choix. L'impossibilité de *contenir* le métier d'acteur, c'est-à-dire d'en réguler l'accès, génère une certaine peur vis-à-vis de la profession : celle d'une véritable « contagion, » pour reprendre la terminologie de Riccoboni et de Restif, c'est-à-dire d'une multiplication incontrôlée d'acteurs et d'actrices.

regrette que l'acteur s'accommode du confort financier que lui confère son statut de célébrité, et ce aux dépens de son talent. Les privilèges sociaux et financiers dont il bénéficie nuisent au développement artistique du théâtre et, de ce fait, à son prestige en tant qu'institution culturelle en permettant aux acteurs de « chéri[r] une certaine paresse qui donne aujourd'hui à tous les états un air de dignité. Sourds aux vœux que le public ose former, ils les annulent de plein-droit, et leurs caprices font lois : ils tyrannisent nos plaisirs, et rien ne peut balancer leur autorité souveraine » (Mercier 367). Le vocabulaire employé ici par Mercier pour décrire le comportement des acteurs appartient au champ lexical de la politique et du pouvoir ; les acteurs sont décrits comme au-dessus de la « loi » et au-dessus de tous ; Clairon n'était-elle pas d'ailleurs souvent qualifiée de reine du théâtre ? Bien que Mercier ne cite aucun nom, ce portrait de l'acteur dépeint comme « capric[ieux] » et « tyranni[que] » fait écho à celui de Clairon tel que dressé dans les *Mémoires secrets*, par exemple. Un retour de la concurrence permettrait de réformer l'acteur et l'actrice en mettant le pouvoir de leur célébrité au service de leur art et de la vertu.

La représentation de la réalité au théâtre doit être conforme aux ambitions morales du théâtre – comme le retour de la vertu au théâtre, par exemple – pour que ce théâtre soit dit vertueux et donc utile. Mercier fait état du caractère immoral du théâtre actuel en entamant son projet de réforme par la phrase choc : « Le Spectacle est un mensonge ; il s'agit de le rapprocher de la plus grande vérité : le spectacle est un tableau ; il s'agit de rendre ce tableau utile, c'est-à-dire de le mettre à la portée du plus grand nombre » (1). Cette « vérité » doit se faire le juste reflet de la réalité au risque de compromettre la fonction instructive du théâtre, soit son utilité : le retour de la vertu au théâtre ; en d'autres mots, sa domestication. Si Mercier ne souhaite pas la suppression du théâtre – les spectacles qui s'y tiennent peuvent être bons, surtout pour ceux

ayant failli à la vertu (par manque d'éducation, par exemple) – il reconnaît que le théâtre ne serait pas bénéfique pour tous. Il serait même nuisible à l'innocence d'un public n'ayant jamais failli à la vertu en les exposant à une réalité inconnue et à un goût dangereux pour la jouissance, pour le spectacle, pour le luxe, ou encore pour les arts :

S'il existait un peuple qui trouvât ses plaisirs dans ses occupations, qui fût laborieux sans être asservi, qui sût préférer à tout autre spectacle celui de la nature, qui n'eût point de vices, qui fût assez vertueux pour n'offrir que des ridicules, qui loin du luxe ne connut que l'industrie, la simplicité, assez heureux, enfin, pour dédaigner les arts, c'est-à-dire pour les estimer indifférents ou nuisibles à son bonheur ; il serait dangereux de transporter chez ce peuple un Théâtre : ses mœurs innocentes et pures pourraient s'altérer ; distrait de ses paisibles voluptés il en chercherait de fausses ; le Spectacle ne lui conviendrait pas, parce qu'il lui serait parfaitement inutile. Mais pour un peuple qui a besoin d'être ramené à ces lois primitives et saintes dont il s'est prodigieusement écarté, à ce sentiment naturel que les préjugés ont éteint : le Spectacle lui est avantageux et nécessaire. C'est ainsi qu'il faut soustraire aux yeux d'une fille innocente le tableau séduisant d'un amour légitime et permis, et qu'il faut le montrer aux yeux de celle qui ayant oublié la pudeur, peut encore rougir et rentrer sous ses aimables lois. (Mercier 5)

Mercier offre ici une vision nuancée de la fonction instructive du théâtre telle que défendue par Riccoboni : le théâtre ne peut être instructif que pour ceux ayant perdu de vue la pudeur et la vertu.

Faute de pouvoir réformer/domestiquer le théâtre – les projets de réforme de Riccoboni et de Mercier ne furent jamais institués – l'actrice du dix-huitième siècle reste l'objet d'un discours misogyne prônant, au nom de la vertu, son bannissement du théâtre. Si Mercier reconnaît le

danger de ses charmes et les « ravages affreux » qu'elle a pu causer dans les mœurs publiques (360), il demande à ce « qu'on n'aille point cependant jusqu'à imputer à l'art la profanation qu'en fait l'actrice ; l'art existerait dans toute sa beauté, indépendamment d'elle : c'est le vase qui corrompt la liqueur ; peuples policés, changez le vase » (361-2). Le vase serait l'actrice, et la liqueur le théâtre ; réformer le théâtre reviendrait donc à « change[r] » l'actrice – autrement dit, à la réformer – et non à la bannir du théâtre, aussi redoutable et corruptive sa célébrité soit-elle. Réformer l'actrice consiste à renforcer et à transposer l'idéal féminin, domestique et vertueux, tel que défini par la société pré-moderne au théâtre, et, ce faisant, à *moraliser* (et donc légitimer) le théâtre du dix-huitième siècle et son public. A partir de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, les réformes théâtrales commencent à changer le rapport du public au théâtre, et, par association, à l'actrice. Comme le constate Eric A. Nicholson dans son étude des personnages féminins au théâtre, « l'on n'envisage plus le théâtre comme un bordel, ni comme un miroir universel de la nature mais comme une école destinée à enseigner les vertus civilisées et la bienséance sexuelle : le règne de l'ingénue victorienne et de la femme déchue mais rachetée va naître » (325). Caliste prouve être un équivalent de ce nouveau modèle de personnage féminin dans la littérature romanesque.

4.2 L'ACTRICE ROMANCEE: ENTRE FEMME CELEBRE ET FEMME DOMESTIQUEE

Lettres écrites de Lausanne est un roman épistolaire rédigé en deux temps. La première partie, intitulée *Lettres écrites de Lausanne* et publiée en 1785, consiste en une série de lettres rédigées par une veuve anonyme résidant à Lausanne avec sa fille, Cécile. Ces lettres sont adressées à une

cousine. La mère de Cécile y discute de l'éducation de sa fille et de son désir de la marier. Cécile a de nombreux prétendants dont Milord – son favori – un jeune Anglais de séjour à Lausanne. Milord n'ayant, semble-t-il, aucune intention de la demander en mariage, Cécile décide de se retirer du monde et de vivre avec sa mère, dans le célibat. Portée par le succès de *Lettres écrites de Lausanne*, Charrière en écrit une suite, *Caliste*, qu'elle publie en 1787. Dans la première lettre de *Caliste* (la dix-huitième du roman dans sa totalité), la mère de Cécile se montre inquiète de la contrainte que s'est imposée sa fille, et cherche conseil auprès du tuteur de Milord, William. William la rassure en lui faisant part de sa correspondance avec le père de Milord : le père de Milord y dit approuver le penchant de son fils pour Cécile. Puis, William fait le récit de sa relation avec Caliste, une belle et vertueuse jeune femme dont l'image demeure ternie par son bref passé d'actrice et de fille entretenue. Malgré les efforts déployés par Caliste pour convaincre le père de William de son mérite et de sa respectabilité, celui-ci s'oppose à leur union, obligeant les deux amants à renoncer à leur amour au profit du devoir familial et des exigences sociales. Victime d'un William indécis et incapable de confronter son père, Caliste se rebaptise Maria Sophia avant d'épouser Charles M... de Norfolk. Quant à William, il finit par épouser la faussement vertueuse Lady Betty. William et Caliste se retrouvent quelques temps plus tard au théâtre ; tous deux malheureux dans leur couple, ils se remémorent alors leur histoire et se confient leurs peines. Caliste meurt peu de temps après, laissant William dans un profond chagrin.¹⁰³

¹⁰³ Il n'est pas clair pourquoi William décide de raconter son histoire avec Caliste. Il est possible que William cherche à contraster le destin de Cécile avec celui de Caliste : contrairement à Cécile, Caliste n'a pas eu la chance d'être acceptée par le père de son amant, ce qui l'empêche de mener une vie rangée par le mariage (un mariage d'amour) et de faire valoir ses qualités domestiques.

Quoique *Caliste* constitue la suite de *Lettres écrites de Lausanne*, les deux volets du roman de Charrière sont presque toujours étudiés séparément.¹⁰⁴ Les spécialistes de l'œuvre s'intéressent très souvent soit au thème de la maternité, de l'éducation, et du mariage dans *Lettres écrites de Lausanne*, soit à celui du théâtre, des mariages arrangés, et de la mort romanesque dans *Caliste*.¹⁰⁵ Dans le cadre de mon étude sur la réformation de l'actrice dans le roman, je lis *Caliste* dans le contexte de *Lettres écrites de Lausanne* de manière à souligner les tensions existant entre le concept de domesticité (tel qu'incarné par Cécile et sa mère), et le milieu du théâtre (représenté par le personnage de Caliste). Alors que Ruth P. Thomas lit la présence du théâtre dans *Caliste* comme une métaphore de la vie sociale, je lis la présence du théâtre dans le roman comme un obstacle à la domestication de l'actrice. L'inclusion de *Caliste* dans un roman dit « domestique » et dont la première partie présente de nouvelles réformes domestiques imaginées par la mère de Cécile vise à romancer les réformes théâtrales du dix-huitième siècle et, ce faisant, à offrir un modèle de femme publique vertueuse : celui de l'actrice domestiquée.

Avec *Caliste*, l'actrice devient, pour la première fois, le sujet d'un récit sentimental visant à révolutionner les conventions sociales du dix-huitième siècle. Le genre romanesque offre un idéal féminin qui se veut plus ancré dans la réalité de la femme pré-moderne en prenant en compte ses désirs et ses droits en tant qu'individu.¹⁰⁶ Si l'œuvre de Charrière révèle de

¹⁰⁴ Dans sa brève analyse du rapport de *Caliste* au roman dans son entièreté, Charlotte Daniels ne s'intéresse pas tant à l'histoire de Caliste mais à la suite de l'histoire de Cécile et de sa mère dans *Caliste*. Pour plus d'informations, voir chapitre 2 dans *Subverting the Family Romance : Women Writers, Kinship Structures, and the Early French Novel* (2000) de Daniels, surtout les pages 96-102.

¹⁰⁵ Voir l'ouvrage de Daniels mentionné ci-dessus, ainsi que « Theater as Metaphor in Mme de Charrière's *Caliste* » (2001) et « Arranged Marriages and Marriage Arrangements in Eighteenth-Century French Novels by Women » (2006) de Ruth P. Thomas, et « Le Désir de mort romantique dans *Caliste* » (1972) de Janine Rossard.

¹⁰⁶ Pour Lilti, l'émergence et le succès du roman sentimental vont de paire avec la culture naissante de la célébrité : « les lecteurs s'enthousiasment pour la vie de personnages qui leur ressemblent [et] dont on leur raconte en détail la vie quotidienne et les péripéties sentimentales » ; de manière similaire, le public se passionne pour les

nombreuses références aux écrits des Lumières, la romancière s'en détache en y apportant sa propre réflexion. Comme le remarque Isabelle Brouard-Arends, « les renvois à des philosophes ou à des écrivains [dans les romans de Charrière] servent soit de caution philosophique et moral, soit permettent à la romancière, par l'intermédiaire du personnage, de se distancier et d'affirmer nettement son rejet » (154). Charrière signale les idées qu'elle rejette et celles qu'elle embrasse selon qu'elle fait parler ses personnages masculins ou ses personnages féminins : tandis que le discours tenu par ses personnages masculins renvoie aux idéaux moraux développés par les philosophes et écrivains de la période, celui tenu par ses personnages féminins conteste l'idéal féminin rousseauiste.¹⁰⁷

Charrière prouve développer, à travers son œuvre, une morale sociale individualisée, c'est-à-dire adaptable à chacun de ses personnages, selon leurs besoins et leurs ambitions. *Lettres écrites de Lausanne* et *Caliste* révèlent les destins exceptionnels de deux héroïnes hors-norme : Cécile de par le non-conformisme de son éducation, et Caliste de par son passé d'actrice. La construction en diptyque du roman de Charrière permet à la romancière d'opposer ces deux destins – au bonheur du couple domestique mère-fille de *Lettres écrites de Lausanne* s'oppose le malheur d'une actrice qui, victime de sa célébrité, ne peut aspirer à une vie rangée – tout en soulignant leur complémentarité. Cécile et Caliste se dressent toutes deux contre les rigidités

figures publiques de la période, dont la vie est racontée « comme un feuilleton » dans la presse ou dans des textes anecdotiques, par exemple (19). En d'autres mots, la figure publique devient, par le biais de la publicité et donc de l'imprimé, une sorte de personnage romanesque : « à la fois grande par sa célébrité et semblable au commun des mortels par ses faiblesses et ses petites » (Lilti 19), elle attise la curiosité du public tout en suscitant un certain sentiment d'empathie, ce qui explique la fascination du public pour la figure de l'actrice et, par conséquent, le succès de *Caliste*.

¹⁰⁷ La pensée de Charrière n'en demeure pas moins difficile à cerner. Henri Coulet, spécialiste du roman et du théâtre des dix-septième et dix-huitième siècles, met en garde les lecteurs de Charrière : « les idées qu'on trouve dans ses écrits ne sont pas toujours les siennes » ; si Charrière « sait créer des personnages qui ne soient pas ses porte-parole, qui représentent même le contraire de sa pensée [...] il faut être prudent, car ils peuvent représenter la tentation de sa pensée » (9-11). Pour plus d'informations sur le rapport de Charrière au mouvement des Lumières, voir « Isabelle de Charrière, femme des Lumières ? » de Coulet dans *Une Européenne : Isabelle de Charrière en son siècle* (1994).

morales et sociétales pré-modernes en redéfinissant les relations hommes-femmes et en refusant la voie classique du mariage ; elles constituent ainsi deux modèles d'autodétermination féminine.

La vie de Charrière a influencé son écriture. Ses romans les plus connus – *Lettres neuchâtelaises* (1784), *Lettres de Mistress Henley publiées par son amie* (1784), *Lettres écrites de Lausanne*, et *Caliste, ou Suite de Lettres écrites de Lausanne* – mettent en scène des mariages malheureux, des mères sans expérience ou à la tendresse exacerbée, ou encore des modèles de femmes domestiques/domestiquées non-traditionnels. La thématique des romans de Charrière – une thématique récurrente et pour le moins controversée – reflète certains aspects de sa vie personnelle. En 1771, Charrière (alors connue sous le nom de Belle de Zuylen) épouse Charles-Emmanuel de Charrière, et quitte sa ville natale d'Utrecht pour Neuchâtel. Charrière finit par s'y ennuyer ; la monotonie de son nouveau quotidien à la campagne lui déplaît et son mariage la déçoit.¹⁰⁸ L'éditeur Raymond Trousson suggère, dans son introduction au roman de Charrière, que Charrière n'était pas prédisposée au mariage : « elle n'avait pas réussi à jouer son rôle d'épouse satisfaite de la campagne, des lessives et de la routine » et « s'était heurtée, non certes à la malveillance, mais aux habitudes » (281). Charrière est une figure publique en marge, en marge de l'idéal domestique pré-moderne mais aussi du courant littéraire de la période. Comme le souligne Thomas, « having spent most of her life in Holland and Switzerland, Charrière was kept from the literary mainstream by her distance from Paris, while her nontraditional novels with their simple plots, their focus on the vicissitudes of domestic life, and their inconclusive endings were out of step with the fictional conventions of the time (« Isabelle de Charrière » 82). Trousson précise que Charrière écrivait déjà jeune, avant même d'avoir épousé son mari ; c'est « l'impasse de son mariage [qui] la ramena à l'écriture » (277). A l'image de Charrière qui,

¹⁰⁸ Pour plus de renseignements sur la vie et sur l'œuvre de Charrière, voir « Isabelle de Charrière (1740-1805) » (2005) de Thomas.

incapable d’embrasser son rôle d’épouse ou trop occupée à écrire – ces deux motifs ne s’excluent pas l’un l’autre – ne peut sauver son mariage, Cécile renonce au mariage et choisit de rester « fille, » c’est-à-dire célibataire et donc fille de : son éducation la pousse à privilégier son bonheur de femme à son bonheur d’épouse et, ce faisant, à privilégier le couple qu’elle forme avec sa mère à celui qu’elle pourrait former avec Milord.

4.2.1 La domestication de Cécile par l’éducation dans *Lettres écrites de Lausanne*

Révolutionner l’éducation des filles implique une réformation du rôle maternel. Dans la deuxième lettre de *Lettres écrites de Lausanne*, la mère de Cécile fait état des difficultés rencontrées pour marier sa fille, faute de biens. Afin de pallier ces difficultés, elle propose, dans la lettre qui suit, un projet de réforme qui révolutionnerait l’éducation des filles à travers l’instauration d’une sorte d’utopie matriarcale. Cette utopie matriarcale vise à garantir l’établissement des filles moins fortunées et à renforcer le rôle de la mère dans l’éducation parentale :

 Tout homme, en se mariant, entrerait dans la classe de sa femme, et ses enfants en seraient comme lui. Cette disposition aurait trois motifs. D’abord les enfants sont encore plus certainement de la femme que du mari. En second lieu, la première éducation, les préjugés, on les tient plus de sa mère que de son père. En troisième lieu, je croirais, par cet arrangement, augmenter l’émulation chez les hommes, et faciliter le mariage pour les filles qu’on peut supposer les mieux élevées et les moins riches des filles épousables d’un pays. Vous voyez bien que, dans ce superbe arrangement politique, ma Cécile n’a pas été oubliée. Je suis partie d’elle, je reviens à elle. Je la suppose appartenant à la première classe : belle, bien élevée et bonne comme elle est, je vois à ses pieds tous les jeunes

hommes de sa propre classe, qui ne voudraient pas déchoir, et ceux d'une classe inférieure, qui auraient l'ambition de s'élever. (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 381-2)

Cette utopie matriarcale sert des intérêts personnels : l'espoir d'un mariage pour Cécile et pour sa mère. La mère de Cécile comprend que « si on l'épouse [sa fille], ce ne sera pas pour avoir pensé, mais pour l'avoir vue » (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 377). En d'autres mots, si on épouse Cécile, ce ne sera pas pour sa fortune – c'est-à-dire pour ce qu'elle a – mais pour ce qu'elle est. Kathleen M. Jaeger définit l'utopie matriarcale imaginée par la mère de Cécile comme une critique indirecte du mariage arrangé, soit un mariage « conceived to satisfy parental ambitions of wealth and gain which destroy true nobility (nobility of self). En effet, Jaeger explique, « when this conception of marriage is allowed to constitute the norm, exceptional beings, such as her daughter Cécile, fall between the cracks. Cécile possesses this 'fleur de noblesse' ; however, she lacks the titles and rank which provide external advantage » (30). Malgré son opposition au mariage arrangé, la mère de Cécile prouve exercer une certaine autorité sur l'établissement de sa fille : elle déclare que, « pour laisser épouser à ma fille un homme sans fortune, je veux qu'ils s'aiment passionnément ; s'il est question d'un grand seigneur fort riche, j'y regarderai peut-être d'un peu moins près » (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 377). Si une telle déclaration peut paraître quelque peu hypocrite ou bien ironique, elle rend compte du dilemme auquel se voit confronté le couple mère-fille – donner la préférence à un mariage d'amour ou à un mariage lui assurant une sécurité financière – ainsi que du rôle prédominant de la figure maternelle dans le choix d'un mari respectable pour sa fille, un rôle traditionnellement réservé au père.

L'utopie matriarcale établie par la mère de Cécile renforce le rôle de la mère dans l'éducation de ses enfants sans pour autant aliéner sa liberté de femme. La mère de Cécile modèle l'éducation de sa fille de manière à préserver un équilibre entre sa vie de femme et sa vie de mère :

Vous demandez comment je l'ai élevée. Je n'ai jamais eu d'autre domestique qu'une fille élevée chez ma grand-mère, et qui a servi ma mère. C'est auprès d'elle, dans son village, chez sa nièce que je la laissai quand je passais quinze jour avec vous à Lyon [...]. J'ai enseigné à lire et à écrire à ma fille [...]. Je ne me suis pas attachée à l'occuper toujours : je l'ai laissée s'ennuyer quand je n'ai pas su l'amuser [...] le latin ? Pour qu'elle sût le français sans que j'eusse la peine de la reprendre sans cesse, pour l'occuper, pour être débarrassée d'elle et me reposer une heure tous les jours ; et cela ne coûtait rien.

(Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 387)

L'équilibre atteint par la mère de Cécile entre ses besoins de femme et ses responsabilités parentales est considéré comme « revolutionary because it rests on the radical declaration that a mother not only deserves to be free, occasionally, of her child, but also that *both* can benefit equally from the freedom gained » (Jaeger 33). La mère de Cécile ne laisse pas sa fille s'ennuyer faute de savoir l'occuper ; elle la laisse s'ennuyer afin de la rendre plus autonome. La capacité de Cécile à s'occuper seule est nécessaire au « repos » de sa mère. L'apprentissage du latin, par exemple, profite aussi bien à la fille qu'à la mère : le latin occupe la jeune Cécile et soulage la mère dans sa fonction d'éducatrice ; la mère se voit soulagée du devoir de corriger sa fille, son français s'étant amélioré par l'apprentissage du latin. Il est important de noter que les moments de liberté que s'octroie la mère de Cécile ne l'empêchent pas de se consacrer toute entière à l'éducation de sa fille : « Vous me demandez comment j'ai fait pour la rendre si robuste, pour la

conserver si fraîche et si saine. Je l'ai toujours eue auprès de moi : elle a toujours couché dans ma chambre, et quand il faisait froid, dans mon lit. Je l'aime uniquement : cela rend bien clairvoyante et attentive » (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 386). Une telle dévotion permet à la mère de Cécile d'observer sa fille à son aise, de deviner ses sentiments, d'anticiper ses besoins ou ses désirs, et finalement, de la connaître mieux que quiconque : « this recognition allows her to avoid the tragedy which is inevitable and irreparable when attempts are made to have a particular identity conform to a generalized, collective model » (Jaeger 32). Une éducation individualisée, c'est-à-dire adaptée à Cécile en tant qu'individu à part entière, serait synonyme d'une éducation réussie.

Selon la mère de Cécile, les principes d'éducation rousseauistes de sa fille représentent un idéal impossible à atteindre dans la mesure où ils ne prennent pas en compte la personnalité de l'individu.¹⁰⁹ La mère de Cécile révolutionne cet idéal en faisant de l'éducation de sa fille une éducation individualisée, créée par une mère pour sa fille. Jaeger explique que « the mother wishes to deconstruct, via her own individual actions, what society constructs through its impersonal and external model » (Jaeger 32). Elle dénonce, entre autres, le caractère arbitraire et contradictoire des principes d'éducation rousseauistes : « les tuteurs de ma fille me tourmentent quelquefois sur son éducation ; ils me disent et m'écrivent qu'une jeune fille doit acquérir les connaissances qui plaisent dans le monde, sans se soucier d'y plaire [...]. On applaudit à toute ma tendresse pour elle ; mais on voudrait que je fusse moins continuellement occupée à lui éviter des peines et à lui procurer du plaisir » (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 376). Alors que

¹⁰⁹ Pour plus d'informations sur le rapport de Charrière aux valeurs domestiques rousseauistes et sur la critique qu'elle en fait dans son roman épistolaire *Lettres de Mistriss Henley publiées par son amie* (1784), voir « Rewriting Rousseau : Isabelle de Charrière's Domestic Dystopia » (2007) de Caroline Weber. Daniels dépeint la mère de Cécile comme un être de l'entre-deux, embrassant certaines idées rousseauistes (comme la nécessité de rester chaste jusqu'au mariage, par exemple) tout en déstabilisant les rôles sociaux définis par Rousseau (son enseignement de la tendresse maternelle prend le pas sur celui des devoirs conjugaux). Pour en savoir plus, voir Daniels 57-102.

les tuteurs de Cécile « fabrique[nt] des caractères, des législations, des éducations et des bonheurs domestiques impossibles » (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 376), la mère modèle une éducation ancrée dans la réalité de sa fille, en accord avec sa personnalité et avec l'environnement dans lequel elle grandit et s'épanouit.

Une éducation individualisée telle que celle de Cécile ne peut, de par son unicité, servir de modèle à suivre. La mère de Cécile comprend qu'à travers l'éducation individualisée de sa fille, elle se démarque de certains principes d'éducation rousseauistes, ce qui l'empêche de correspondre au modèle de mère idéale tel qu'incarné par la mère d'Adèle dans le roman de Mme de Genlis, *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation ; contenant tous les principes relatifs aux trois différents plans d'éducation des princes et des jeunes personnes de l'un et l'autre sexe* (1782) : « Ma fille et moi ne sommes pas un roman comme Adèle et sa mère, ni une leçon, ni un exemple à citer. J'aimais ma fille uniquement ; rien, à ce qu'il me semble, n'a partagé mon attention, ni balancé dans mon cœur son intérêt » (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 388). L'adverbe « uniquement » a ici une double signification : il suggère soit que la mère de Cécile n'aime rien que sa fille, soit qu'elle a une manière unique d'aimer sa fille. Dans les deux cas, la mère de Cécile prouve être une mère exceptionnelle, c'est-à-dire une mère atypique, non-conventionnelle. Elle prouve, par exemple, se dresser contre les conventions en autorisant sa fille à sortir seule et à recevoir seule des invités (hommes et femmes), une pratique alors perçue comme inconvenante : « Pourquoi ne la pas laisser jouir d'une liberté que nos usages autorisent, et dont elle est si peu tentée d'abuser ? [...] Cécile n'a d'amie intime que sa mère, et la quitte le moins qu'elle peut. Nous avons des mères qui, par prudence ou par vanité, élèvent leurs filles comme on élève les filles de qualité à Paris ; mais je ne vois pas ce qu'elles y gagnent, et haïssant les entraves inutiles, haïssant l'orgueil, je n'ai garde de les imiter »

(Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 397). La mère de Cécile insiste sur le ridicule des principes d'éducation adoptés par certaines mères. Contrairement à ces mères, la mère de Cécile respecte la liberté de Cécile en tant qu'individu – une liberté qui, comme nous l'avons vu, est nécessaire au bien être du couple mère-fille. Elle l'a éduquée de manière à pouvoir la laisser jouir de sa liberté de femme : elle l'a éduquée de manière à la connaître mieux que quiconque ; la connaissant mieux que quiconque, elle ne peut l'imaginer « abuser » de sa confiance et, par association, de la liberté qui lui a été accordée. Quoiqu'en désaccord avec les principes d'éducatrices rousseauistes, le comportement de Cécile indique être en accord avec l'éducation qui lui a été inculquée.

L'utopie matriarcale imaginée par la mère de Cécile rejette non seulement le modèle d'éducation traditionnel des filles, mais encore la voie classique du mariage en protégeant et en promouvant le bonheur du couple mère-fille. Ce faisant, la mère de Cécile met sa fille en garde contre le danger que lui inspirent les hommes : « Ignorez-vous, ma chère Cécile, lui dis-je, combien les hommes sont enclins à mal penser et à mal parler des femmes [...]. Il ne faut pas vous faire illusion : un homme cherche à inspirer, pour lui seul, à chaque femme un sentiment qu'il n'a le plus souvent que pour l'espèce. Trouvant partout à satisfaire son penchant, ce qui est trop souvent l'affaire de notre vie n'est presque rien pour lui » (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 399-400). Cécile dit pouvoir renoncer à l'homme qui lui est dépeint comme égoïste et trompeur, et se consoler de ne pas se marier à condition de se retirer de la société et de partir vivre à l'étranger : « j'ai pensé déjà plusieurs fois que, si je n'avais rien à faire que d'être une demoiselle au milieu de gens qui auraient des maris, des amants, des femmes, des maîtresses, des enfants, je pourrais trouver cela bien triste, et convoiter quelquefois, comme vous disiez l'autre jour, le mari ou l'amant de mon prochain » (Charrière, *Lettres écrites de Lausanne* 418). Béatrice

Didier explique que « si la mère et la fille partent à l'étranger, où elles seront inconnues et où elles échapperont à la contrainte sociale, le bonheur sera alors total » (102). Garant du bonheur mère-fille, ce départ pour l'étranger n'en demeure pas moins une entorse au devoir de Cécile en tant que femme. Dans son étude du devoir dans la vie et dans l'œuvre de Charrière, Alix Deguise dit reconnaître chez l'auteure des idées politiques chères à Montesquieu et à Rousseau « d'une société idéale, basée sur la vertu et un contrat, où chacun fera son devoir [...] ce devoir consiste [pour elle, femme] à réfléchir, à lire, à comparer, à informer, à suggérer des réformes » (33). Si le mariage n'est pas défini comme un devoir, il y est étroitement lié. Deguise constate que « souvent les obstacles qui se présentent et empêchent une conclusion favorable [au mariage] sont [du moins dans l'œuvre de Charrière] dus au manquement au devoir » (29). La femme doit, pour Charrière, « s'incliner devant les règles de la société sous peine de profond malheur » (Deguise 33) ; Cécile et Caliste l'apprendront toutes deux à leurs dépens. Deguise précise que, si Charrière « ne s'insurge pas contre cet état des choses, [...] elle accepte peu d'injustices sociales, et [...] croit fermement que les institutions et les habitudes doivent être changées, et c'est là que chacun trouvera son devoir tout tracé » (33). Ce devoir tout tracé, Cécile le trouve à travers son éducation, une éducation à visée réformatrice : l'éducation individualisée de Cécile permet de réformer non seulement le rôle de la mère dans l'éducation de sa fille, mais aussi le rapport de Cécile aux hommes, à l'amour, et à ses émotions en général.

L'éducation individualisée de Cécile et le bonheur du couple mère-fille prennent le pas sur les conventions sociales. Cécile révolutionne les relations hommes-femmes en dévoilant la première ses sentiments à Milord, une tâche traditionnellement réservée à l'homme (l'homme est censé faire le premier pas), et en renonçant au mariage. Or le mariage permettrait à Cécile de « maintain conformity to social codes through displacement of her energies and emotions in her

role as mother » (Jaeger 39). Le thème de la maternité est au cœur du roman de Charrière au point que la mère de Cécile, identifiée à sa fonction parentale, n'a pas même de nom. La maternité serait, pour la mère de Cécile, le seul véritable bonheur que la femme puisse attendre du mariage : « if marriage seems unbearably complicated to Cécile, with little chance for individual happiness or fulfillment, the mother offers the model of their own mother-daughter relationship as a hope for the future » (Jaeger 39). Si la maternité justifie à elle seule le mariage, le bonheur se fait sans lui.

4.2.2 La domestication de l'actrice par le mariage dans *Caliste*

Avant d'être vendue par sa mère, Caliste se produit au théâtre dans la pièce du dramaturge anglais Nicholas Rowe (1674-1718) intitulée *The Fair Penitent*,¹¹⁰ jouée pour la première fois en 1702 et publiée en 1703. Elle y joue le rôle de Caliste – dont elle hérite le nom (son véritable nom demeure un mystère) – son premier et unique rôle au théâtre. La pièce de Rowe met en scène le destin tragique de Caliste, déchirée entre son amant, Lotario, et Altamont, à qui elle est mariée de force par son père. Ce triangle amoureux donne lieu à une série d'évènements tragiques : Altamont se venge de l'infidélité de Caliste en tuant son amant ; Orsano, fidèle ami de Lotario, tue le père de Caliste ; et Caliste, responsable du double meurtre de son amant et de son père, finit par se donner la mort. Michael R. Booth décrit la Caliste de Rowe comme « proud, full of rage against her situation, perceiving herself as a victim of the world, yet [...] consumed with guilt, loathing Lothario for his seduction of her and yet loving him, furiously resenting both her father, Sciolto, for arranging the marriage and Altamont for marrying her » (25). Le rôle de

¹¹⁰ Une version française, imitée de l'anglais par le Marquis de Mauprié et intitulée *La Belle Pénitente*, est représentée pour la première fois à la Comédie française le 17 mai 1750.

Caliste est tour à tour interprété par les actrices britanniques Elizabeth Barry (1658-1713), Susannah Maria Cibber (1714-1766), Mary Ann Yates (1728-1787) et Sarah Siddons (1755-1831).¹¹¹ Siddons a popularisé le personnage de Caliste avant la publication de *Caliste* en 1787. Siddons reprit, et avec succès, le rôle de Caliste quatorze fois au cours de la saison théâtrale de 1782-3,¹¹² avant de s'essayer à un répertoire shakespearien.¹¹³ En 1783, la poétesse anglaise Anna Seward (1742-1809) révèle dans sa correspondance « that if she were allowed to see Mrs Siddons in only one character it would be Calista, 'because it exhibits such a conflicting and sublime variety of passions,' a character on the rack, as Campbell puts it, between virtue and vice » (Booth 25). Si Caliste est le seul personnage, interprété par Siddons en 1782-3, à être

¹¹¹ En 1760, soit bien avant Siddons, Clairon reprit le rôle de Caliste dans une autre version de la pièce de Rowe : *Caliste* de Charles-Pierre Colardeau (1732-1776). *Caliste* fut représentée pour la première fois le 12 novembre 1760, et jouée dix fois. Voltaire y fait référence dans sa correspondance, avant même que la pièce ne soit jouée : « Quand jouera-t-on *La Belle Pénitente* ? Mademoiselle Clairon est-elle cette pénitente ? Elle seule peut faire réussir cette détestable pièce anglaise ; mais je me flatte que l'auteur qui s'abaisse à chercher des modèles chez les barbares se sera fort éloigné de son modèle. Si notre scène devient anglaise, nous sommes bien avilis ; nous ne sommes déjà que les traducteurs de leurs romans. N'avons-nous pas déjà baissé assez pavillon devant l'Angleterre ? c'est peu d'être vaincus, faut-il encore être copistes ? O pauvre nation ! » (*Œuvres complètes* 25). Voltaire dénonce l'anglomanie française vis-à-vis des productions littéraires et théâtrales anglaises. Cette anglomanie est d'autant plus regrettable que *The Fair Penitent*, par exemple, serait une pièce tout à fait « détestable. » Le talent de Clairon ne suffit pas à porter l'adaptation de Colardeau. Comme le remarque Diderot dans une lettre datée du 21 novembre 1760 à Sophie Volland (et publiée dans *Lettres à Sophie Volland* en 1762), « *Caliste* chancelle, et ce pauvre Colardeau, qui en est l'auteur, est désespéré » (198). Bien que la pièce de Colardeau ait connu un succès mitigé, Diderot encense le jeu de Clairon :

Voici encore quelques beaux endroits que je me rappelle. Caliste dit de son abominable amant: *mais qui peut le rappeler auprès de moi ? Lui, jaloux ! Ce lui, jaloux !* Est beau. Et comme cette enchanteresse de Clairon le dit ! Quand sa confidente l'invite à donner la main à un époux qui lui est présenté par son père : *moi, dit-elle, j'irais porter mes affronts en dot à mon époux !* Et à un ami de Lotario, qui lui laisse apercevoir qu'il sait son malheur : *éloignez-vous, vous m'avez fait rougir ; ne me voyez jamais.* Et ces deux vers-ci, qu'en direz-vous ? *La nature, crois-moi, dans le sein d'une mère pousse un cri plus plaintif que dans celui d'un père.* Je me suis grippé, à l'occasion de cet endroit, avec le mari de ma bonne amie, Mme Riccoboni, et lui avec moi, sans nous connaître. Toutes les nuits, il m'en revient des bribes qui me font tressaillir. (*Lettres à Sophie Volland* 198)

A l'image de Siddons, Clairon prouve ne pas souffrir de son rôle dans *Caliste* ; aussi controversée ou médiocre la pièce de Colardeau soit-elle, elle n'enlève rien à son talent ni à sa gloire.

¹¹² Siddons constitue une référence intertextuelle importante dans la lecture de *Caliste*. Il est possible que Charrière ait cherché à capitaliser sur la célébrité de Siddons (dans le rôle de Caliste mais aussi tout au long de sa carrière au théâtre) pour promouvoir son roman et pour légitimer l'histoire de Caliste en tant qu'actrice domestiquée.

¹¹³ Siddons s'est établie en actrice star au cours de la saison théâtrale 1782-3, avant même de jouer son premier rôle shakespearien, Lady Macbeth, en 1785. Sa gloire ne repose donc pas sur sa participation à des productions shakespeariennes ; de manière ironique, le rôle de Caliste (parmi tant d'autres joués entre 1782 et 1783) n'aurait pas compromis sa réputation de femme et d'artiste (comme c'est le cas pour la Caliste de Charrière), mais aurait fait sa gloire.

coupable d'infidélité, « the text makes it clear that Lothario was the active seducer in the case ; her remorse for what she has done, and the agony it brings her, more than compensate in the audience's eyes for the guilt incurred. So does her situation. Her overbearing father forces her into marriage with a man she does not love, and the only man she has feeling for, Lothario, acts basely towards her and then is slain by the bosom friend of her new husband » (Booth 29). A l'inverse de son personnage, Siddons prouve mener une existence irréprochable, sur et hors scène : sur scène, elle incarne divers modèles de mère vertueuse ; hors scène, elle élève ses cinq enfants avec son mari et acteur, William, qu'elle épouse en 1773. Siddons a su concilier son métier d'actrice et ses responsabilités de femme domestique tout en les maintenant séparés :

The contrast between her stage career and her domestic situation could not have been more extreme. On the one hand, she was at the head of her profession, earning large sums of money, famous, and almost everywhere honoured and exalted. On the other, she was legally inferior to her husband, who had the right to her income, the disposition of her children, and the ordering of their marital affairs [...]. There is no doubt [...] that her domestic life and personal situation were related to and affected her art. Most obviously her image off-stage as the good wife and mother won her audience respect and was transferred to the tragic roles [...] in which she depicted strong maternal feelings. (Booth 63)

Contrairement à l'héroïne de *Charrière*, le personnage de *Caliste* et son histoire ne compromettent pas la domestication de Siddons ; sa réputation, en tant que femme publique et

professionnelle mais aussi en tant que mère et épouse, ne souffre pas de sa profession, ni de son répertoire.¹¹⁴

A la différence de Siddons, l'image de Caliste est ternie par son état (celui d'actrice et de fille entretenue) et par son rôle dans la pièce de Rowe. Hantée par son unique rôle au théâtre – une autre distinction de taille entre la célébrité de Caliste et celle de Siddons – la Caliste de Charrière n'a pas su se dissocier de la Caliste de Rowe : sa vertu de femme est éclipsée par les vices du personnage joué et par sa profession d'actrice de manière générale, compromettant de ce fait la domestication de son image.¹¹⁵ Son rôle dans *The Fair Penitent* lui vaut non seulement les plus grands applaudissements et le statut intemporel d'actrice, il contribue aussi à sa « visible knownness. » Bien que *Caliste* ne traite pas ouvertement du thème de la célébrité – le vocabulaire de la célébrité est absent du texte – Charrière en articule les mécanismes. Elle prête une attention toute particulière au rôle des on-dit dans la construction d'une réputation ainsi qu'au besoin d'être vu(e) pour être connu(e), par exemple. La rencontre entre William et Caliste met en scène la « visible knownness » de Caliste. C'est par la vue que William établit un premier contact avec Caliste. C'est par la vue qu'il est capable de dire l'avoir déjà vue et, par conséquent, la reconnaître : « Une femme que je me souvins d'avoir déjà vue, vint s'asseoir à l'autre

¹¹⁴ Pour en savoir plus sur le rapport de l'actrice à la maternité, voir l'introduction de *Stage Mothers : Women, Work, and the Theater, 1660-1830* (2014) des éditrices Laura Engel et Elaine M. McGirr. Sur la célébrité de Siddons en tant qu'actrice-mère, voir chapitre 4 « Working Mothers on the Romantic Stage : Sarah Siddons and Mary Robinson » d'Ellen Malenas Ledoux, et chapitre 11 « Mommy Diva : the Divided Loyalties of Sarah Siddons » d'Engel dans *Stage Mothers : Women, Work, and the Theater, 1660-1830*.

¹¹⁵ Lilti souligne que « la célébrité des acteurs et des actrices repose sur une confusion entre leur personne et les personnages qu'ils incarnent à la scène » (48). Il donne pour exemple l'actrice britannique Mary Robinson (1757-1800), surnommée « Perdita » suite à son rôle dans *The Winter's Tale* de William Shakespeare en 1779. Lilti ajoute que « l'image publique des comédiens se confond avec les personnages qu'ils incarnent [à mesure que] la curiosité du public pour leur vie s'accroît. Cet écart entre, d'une part, un personnage public qui s'autonomise de la personne réelle et, d'autre part, une personne privée dont la vie intime ne peut rester dissimulée, est au cœur des mécanismes de la célébrité. Il s'exacerbe chez les comédiens, car le public des théâtres s'amuse des contrastes possibles entre le personnage et celui ou celle qui l'incarne » (49). Dans *Fashioning Celebrity* (2011), Engel s'intéresse au « 'real' factor » de l'actrice, c'est-à-dire à l'idée que l'actrice sur scène et l'actrice dans le privé sont une seule et même personne (5). J'y reviendrai dans mon quatrième chapitre.

extrémité du même banc ; nous restâmes longtemps sans rien dire, je la remarquai à peine ; je tournai enfin les yeux de son côté, et je répondis à quelques qu'elle m'adressa d'une voix douce et discrète » (Charrière, *Caliste* 430). Qu'il l'ait déjà vue au parc ou au théâtre, Caliste prouve avoir laissé une empreinte dans la mémoire de William. A l'image de Caliste qui, hantée par son rôle, ne peut s'en détacher, William se voit hanté par la vue de Caliste.

La « visible knownness » de Caliste est double : elle est connue pour son rôle dans la pièce de Rowe, mais aussi pour sa liaison avec milord, un homme « considérable [qui] l'alla demander à sa mère [et] l'acheta pour ainsi dire, » suite à son apparition dans *The Fair Penitent* (Charrière, *Caliste* 431). Réduite au rôle de maîtresse, Caliste ne peut disposer de son image : elle est, en tant que propriété de milord, perçue comme immorale. Malgré son éducation – c'est auprès de milord que Caliste se perfectionne dans l'art de la danse, de la musique et du chant, en plus d'accomplir tous les ouvrages de femme – Caliste ne peut aspirer à une vie rangée en dehors du mariage. Comme le remarque Thomas, milord « wrongly assumes that marriage does not matter, that society can distinguish 'être' from 'paraître,' the real self from the social role, and will value Caliste's selfness and devotion to him far more than a name or a title » (« Theater as Metaphor » 154). La « visible knownness » de Caliste repose sur le paraître, c'est-à-dire sur son image d'actrice et de fille entretenue. William rapporte une anecdote illustrant l'ambiguïté de sa « visible knownness » et sur l'importance du paraître dans la célébrité de Caliste : « Un jour, la voyant s'éloigner de gens qui l'avaient abordée avec empressement, et la considéraient avec admiration, je lui en demandai la raison. 'Rapprochons-nous d'eux, me dit-elle, ils ont demandé qui je suis, vous verrez de quel air ils me regarderont !' » (Charrière, *Caliste* 432). Le rapport de Caliste au public est défini par ce que le public voit de Caliste et croit savoir de Caliste. Que ces

passants soient intrigués de voir Caliste l'actrice ou Caliste la maîtresse de milord, ils prouvent être fascinés par ce qu'elle représente, et non pour ce qu'elle est.

Caliste est un être de l'entre-deux, un état symptomatique de son incapacité à se réinventer, hantée par son passé d'actrice. Son passé d'actrice détermine sa destinée, une destinée dont elle ne peut s'affranchir :

Les gens qui venaient chez lui [milord] s'étaient si bien accoutumés à moi, que souvent, sans y penser, ils disaient devant moi les choses les plus offensantes. Mille fois j'ai fait signe à milord en souriant de les laisser dire ; tantôt j'étais bien aise qu'on oubliât ce que j'étais, tantôt flattée qu'on me regardât comme une exception parmi celles de ma sorte, et en effet, ce qu'on disait de leur effronterie, de leur manège, de leur avidité ne me regardait assurément pas. (Charrière, *Caliste* 432)

Son passé d'actrice correspond à « ce que j'étais » et non à « ce que j'avais été » ; le choix de l'imparfait et non du plus-que-parfait ne lui permet pas de marquer une rupture dans le temps d'avec son identité d'actrice. Caliste est déchirée entre le désir de faire table rase de son passé d'actrice, et celui d'être reconnue comme différente des autres actrices. Ces deux sentiments la rattachent inévitablement à son identité d'actrice ; elle ne peut tout à fait se défaire de ce qu'elle cherche à renier.

Un mariage honorable pourrait seul réformer l'actrice, c'est-à-dire résorber sa célébrité en la tirant du théâtre. A la mort de milord, Caliste décide de mener une vie retirée, et s'impose le mariage comme seul moyen de réhabilitation. Or Caliste, victime d'une prédestination sociale, ne peut moraliser son image par le mariage. Contrairement à Siddons, Caliste n'est pas née dans une famille d'acteurs. Le métier d'actrice n'a jamais été, pour Caliste, une vocation ; il lui a été imposé : « Caliste était d'une extraction honnête, et tenait à des gens riches ; mais une mère

dépravée et tombée dans la misère, voulant tirer parti de sa figure, de ses talents, et du plus beau son de voix qui ait jamais frappé une oreille sensible, l'avait louée de bonne heure au métier de comédienne, et on la fit débiter par le rôle de Caliste dans *The Fair Penitent* » (Charrière, *Caliste* 431). Le statut public de Caliste, lié à son bref passé d'actrice, compromet son établissement. Caliste ne peut prétendre au mariage à moins de réhabiliter sa réputation. A l'image de Cécile – qui refuse de sacrifier sa réputation et son avenir pour une *liaison* – Caliste refuse de devenir la maîtresse de William. N'étant pas mariés, William et Caliste décident d'entretenir une relation chaste. Si une telle relation protège William et Caliste de rumeurs qui pourraient leur porter préjudice – Fanny, la servante de Caliste, fait croire aux voisins de sa maîtresse que William et Caliste vivent comme frère et sœur – elle n'accorde pas pour autant le droit au bonheur marital. Bien que le père de William dise ne rien vouloir tenter pour séparer Caliste et son fils, il demande à ce que ni l'un ni l'autre ne lui reparle de mariage. Comme l'explique Jaeger, « if William's father does not actually pronounce the words which forbid William to marry Caliste, then Caliste may optimistically entertain a union with William that is not forbidden, but granted » (58). Cette union n'en demeure pas moins ambiguë – William et Caliste ne sont ni mariés ni amants (du moins, pas de manière officielle) – d'où le besoin de la maintenir secrète. Consciente du poids des on-dit Fanny déconseille à William de s'afficher en public avec Caliste sous peine de paraître amants :

Il y a tant de langues qui ne demandent qu'à parler ! Qu'elles louent ou blâment, c'est tout un, pourvu qu'elles parlent. Il me semble que je les entends. 'Vous voyez, diraient-ils. Et puis fiez-vous aux apparences. C'était une si belle réforme. Elle donnait aux pauvres, elle allait à l'église.' Ce qu'on admire à présent serait peut-être alors traité d'hypocrisie ; mais, monsieur, on vous pardonnerait encore moins qu'à madame ; car,

voyant combien elle vous aime, on trouve que vous devriez l'épouser, et l'on dirait toujours : 'Que ne l'épousait-il pas ?' » (Charrière, *Caliste* 444)

Le public prouve, une nouvelle fois, ne s'intéresser qu'au paraître de l'actrice (« aux apparences ») ; il ne croit qu'à ce qu'il voit. Or le paraître de l'actrice s'avère trompeur. William et Caliste vivent, en apparence, comme frère et sœur. Caliste ne peut réformer l'image de l'actrice, c'est-à-dire la domestiquer par le mariage, qu'en refusant d'entamer une liaison avec William. Faute de pouvoir regagner sa virginité, Caliste comprend qu'elle doit rester sans tâche, c'est-à-dire refuser toutes marques d'amour en dehors du mariage. Aimer serait se laisser aller au point d'en oublier jusqu'à la décence. Aimer lui « rappellerai[t] avec horreur ce que j'ai été, ce qui me rend indigne de vous à mes yeux et sans doute aux vôtres, ce que je ne veux, ce que je ne dois jamais redevenir » (Charrière, *Caliste* 434). Aimer, sans la promesse d'un mariage, serait régresser dans sa quête de rédemption.

Dans *Caliste*, la célébrité féminine est représentée comme d'autant plus tragique que tout espoir de rédemption repose, pour la femme déçue et donc pour l'actrice, sur le bon vouloir d'une autorité masculine. La rédemption de Caliste par le mariage doit, par exemple, être validée par le père de William. Or le père de William dit s'y opposer. Dans une lettre adressée à son fils, il déclare : « Vous êtes majeur, mon fils, et vous pouvez vous marier sans mon consentement : quant à mon approbation, vous ne l'aurez jamais pour le mariage dont vous me parlez, et si vous le contractez, je ne vous reverrai jamais [...] l'honneur m'est plus cher qu'à personne, et jamais de mon consentement on ne portera atteinte à mon honneur ni à celui de ma famille » (Charrière, *Caliste* 438). Le passé familial et professionnel de Caliste constitue un affront à l'honneur familial tel que défini par le père de William. Jaeger explique que « the concern for family honor relates to the question of *ancienneté*. *Ancienneté* (the family line) is threatened by the new

individual (the woman) and by the new emotion [...]. William cannot, presumably, love and honor a dishonored woman and yet continue to love his father. Filial love and conjugal love are seen as mutually exclusive when the latter compromises family honor » (60). Le père de William insiste sur le tort que ferait le nom de Caliste au sien : « Aussitôt que je vous entendrais nommer comme j'entendais nommer ma femme et ma mère, pardonnez ma sincérité, Madame, mon cœur se tournerait contre vous, et je vous haïrais peut-être d'avoir été si aimable que mon fils n'eût voulu aimer et épouser que vous » (Charrière, *Caliste* 441). En épousant William, Caliste ferait l'acquisition d'un nom qu'elle ne saurait mériter au même titre que la mère ou la grand-mère de William. L'identité de Caliste – son nom, son passé d'actrice, et son image de fille entretenue – exclut toute possibilité, pour l'actrice, de réintégrer l'ordre social par le mariage.

La possibilité d'une réintégration à l'ordre social par le mariage génère une certaine crainte vis-à-vis de l'actrice la condamnant au célibat. Cette crainte se manifeste dans le comportement du père de William : le père de William refuse de s'informer sur Caliste ni même de la voir de peur de fléchir et de consentir à une union contraire à ses attentes et à ses exigences. Ce faisant, Jaeger remarque, « he may be obliged to show *publicly* his lack of reason by refusing to be moved in his opinion » (62). S'informer sur Caliste serait, selon le père de William, « inutile, ne pouvant être déterminé par les choses que j'apprendrais » (Charrière, *Caliste* 440). Le comportement du père de William rend compte d'un désir de « guard his power as a decision-making male who prefers to avoid altogether the occasion for conflict, rather than risk being convinced or openly opposed » (Jaeger 62). Bien qu'il ait entendu beaucoup de bien sur Caliste, sa réputation le dissuade de la voir. En refusant de rencontrer Caliste, le père de William cherche à se protéger, de l'actrice mais aussi de lui-même. Le père de William pourrait, en voyant Caliste, succomber au pouvoir de sa célébrité, ce qu'il refuse. En refusant de la voir, il refuse de

compter parmi ses *fans*¹¹⁶ et de faire partie de son public, un public qui, fasciné par son image, demande à la voir et à la connaître toujours plus. Le père de William pourrait aussi, en voyant Caliste, perdre de vue ses convictions morales. Il pourrait être amené à voir Caliste pour ce qu'elle est, c'est-à-dire à distinguer sa célébrité de sa vraie valeur, ce qui l'obligerait à revoir son jugement et à donner son accord à une union qu'il n'aurait su jusqu'à présent concevoir. Le père de William prend conscience du risque encouru en faisant, sans le vouloir, la rencontre de Caliste : « mon père [...] l'avait vue par hasard dans une course qu'il avait faite à Londres. Je ne sais où il la rencontra mais il demanda qui était cette belle femme. 'Quoi ! lui dit quelqu'un, vous ne connaissez pas la Caliste de lord L... et de votre fils ? – Sans ce premier nom, me dit-il..., ' et il s'arrêta. Malheureux ! pourquoi le prononçâtes-vous ? (Charrière, *Caliste* 447). Le père de William prouve ne connaître Caliste que de par son nom. Sans ce nom, Caliste n'est autre qu'une belle inconnue. Le fait que le père de William ne connaisse pas Caliste suscite la surprise, comme l'illustre l'interjection « Quoi ! » : le père de William devrait, de par la célébrité de Caliste en tant qu'actrice mais aussi en temps que maîtresse de, être capable de la reconnaître. Si l'anonymat de Caliste ne manque pas d'attiser la curiosité du père de William, ce n'est que de courte durée : le nom de Caliste une fois prononcé obscurcit la vue du père de William et l'empêche de dissocier le nom de la personne.

La domestication de l'actrice, c'est-à-dire sa sortie du théâtre par le mariage, passe par un besoin de distinguer la figure publique du moi privé.¹¹⁷ Bien que Caliste ne s'appartienne pas –

¹¹⁶ Pour plus d'informations sur l'origine et sur la signification du mot « fan, » mais aussi sur son rôle en tant que mécanisme de la célébrité, voir Lilti 65-73.

¹¹⁷ A la demande de son père, William cherche à tout connaître de Caliste : « En attendant la réponse de mon père, toutes nos conversations roulèrent sur les parents de Caliste, son éducation, ses voyages, son histoire en un mot. Je lui fis des questions que je ne lui avais jamais faites. J'avais écarté des souvenirs qui pouvaient lui être fâcheux ; elle m'ôta mes craintes et mes ménagements. Je voulus tout approfondir, et, comme si cela eût dû favoriser notre dessein, je me plaisais à voir combien elle gagnait à être plus parfaitement » (Charrière, *Caliste* 440). Bien que ces conversations lui permettent de distinguer la « visible knownness » de Caliste de son moi véritable, et donc de

elle est toujours identifiée comme la maîtresse de milord ou la maîtresse de William – elle est sans cesse associée à sa naissance, à son nom de scène, et à la réputation de ce nom. Afin de faire valoir son moi intérieur et son amour pour William, Caliste encourage le père de William à la rencontrer et à juger par lui-même de sa personne :

Vous me trouvez surtout indigne d'être la mère de vos petits enfants. Je me sou mets en gémissant à votre opinion, fondée sans doute sur celle du public [...]. Si vous daigniez me voir, me connaître, votre arrêt serait peut-être moins sévère ; vous verriez avec quelle docilité je serais capable de leur répéter vos leçons, des leçons que je n'ai pas suivies, mais qu'on ne m'avait pas données ; et, supposé qu'en passant par ma bouche elles perdissent de leur force, vous verriez du moins que ma conduite offrirait l'exemple de l'honnêteté. Toute avilie que je vous parais, croyez, Monsieur, qu'aucune femme de quelque rang, de quelque état qu'elle puisse être, n'a été plus à l'abri que moi de rien voir ou entendre de licencieux. (Charrière, *Caliste* 439)

Caliste doit défendre son honneur en démentant les « on dits. » Les rumeurs circulant à son sujet (fondées ou pas) compromettent sa réputation : elles ne sont pas le réel reflet de son moi intérieur. Pour connaître Caliste dans son entière vérité, le père de William doit faire abstraction de ce qu'il croit connaître ; il doit distinguer ce qu'il sait pour l'avoir entendu ou lu, de ce qu'il sait pour en avoir lui-même fait le constat.

La célébrité de l'actrice, notamment la célébrité de son nom, constitue un obstacle à sa domestication. C'est sous le nom de Maria Sophia, c'est-à-dire en endossant une nouvelle identité (autre que celle de Caliste), que Caliste peut se réinventer et domestiquer son image par le mariage. Rejetée par William, c'est sous le nom de Maria Sophia que Caliste épouse Charles

connaître Caliste la personne, William ne peut se résoudre à l'épouser ; il est incapable de décider de son avenir sans le consentement de son père.

M... de Norfolk. Maria Sophia se crée une nouvelle vie en éliminant tout ce qui pourrait la rattacher à son ancienne identité et à sa vie à Bath : « Je ne prononçais pas votre nom [celui de William] ; les habits que je portais, la musique que je jouais, ne furent plus les mêmes qu'à Bath » (Charrière, *Caliste* 461). Son mariage à Norfolk n'est pas un mariage d'amour, mais « pure performance » (Thomas, « Theater as Metaphor » 156). Caliste n'est pas Maria Sophia ; elle joue le rôle de Maria Sophia, c'est-à-dire le rôle d'une femme mariée : « in her marriage she is other, alienated from her real self and merely playing a part [...]. She uses her talents as an actress – her voice, her gestures, her physiognomy itself – to make her husband happy » (Thomas, « Theater as Metaphor » 156). Eliminer Caliste consiste à remplacer une actrice (Caliste) par une autre (Maria Sophia). Or, Caliste admet, « j'étais deux personnes, dont l'une n'était occupée qu'à faire taire l'autre et à la cacher » (Charrière, *Caliste* 461). Si Maria Sophia ne peut se défaire de Caliste, l'essence de son être, la voix de Caliste doit être réduite au silence pour que Maria Sophia puisse se créer une nouvelle vie. Ce dédoublement de la personnalité, à savoir ce conflit permanent entre Caliste et Maria Sophia, révèle la difficulté pour l'actrice de domestiquer son image et, par extension, de jouir d'un bonheur dit domestique.

La domestication de l'actrice ne peut être que partielle : quand bien même l'actrice renoncerait à sa célébrité en changeant de nom et parviendrait à s'établir par le biais de ce nouveau nom, elle ne saurait prétendre aux joies de la maternité. Contrairement à la mère de Cécile, Caliste se voit privée du seul véritable bonheur qu'une femme puisse, selon Charrière, espérer d'un mariage, à savoir la maternité. William en est l'entier responsable. Caliste raconte qu'en apprenant le mariage de William à Lady Betty, « je tombai évanouie, et je fus deux heures sans aucune connaissance. Tous les accidents les plus effrayants se succédèrent pendant quelques jours, et finirent par une fausse couche dont les suites me mirent vingt fois au bord du tombeau »

(Charrière, *Caliste* 461). Le passé de Caliste resurgit dans le présent de Maria Sophia pour la punir, prouvant, une nouvelle fois, que Maria Sophia ne peut se défaire toute entière de son ancienne identité. Caliste n'est pas destinée à devenir mère, quel que soit son nom. Même si le père de William avait consenti à l'union de Caliste et de son fils, Caliste aurait « souff[ert] de ce qu'on dirait ou ne dirait pas à [ses] enfants et touchant [ses] enfants, et sur mille autres sujets » (Charrière, *Caliste* 441). La célébrité de Caliste la soumet au jugement du public, un public qui n'aurait cessé de questionner la compatibilité de son image de femme publique et de son devoir de mère.

L'inclusion de Caliste dans un roman dit « domestique » a une double visée réformatrice : réformer l'image de l'actrice en créant un nouveau modèle de femme domestique et vertueuse (celui de l'actrice domestiquée) et, par le biais de l'actrice domestiquée, réformer l'image de la femme domestique traditionnelle. En tant qu'actrice domestiquée, Caliste transforme et élargit la catégorie des femmes domestiques au dix-huitième siècle. Caliste personnifie les réformes domestiques imaginées par la mère de Cécile dans le premier volet du roman : elle représente, tout comme la mère de Cécile, un autre idéal de femme domestique, non-traditionnel mais plus domestiqué que Lady Betty. Si Caliste ne saurait, de par sa « visible knownness, » correspondre au modèle de mère idéale pré-moderne, le père de William ne doute pas de sa capacité à être une bonne mère : « j'ai si bonne opinion de vous, que je crois qu'en effet vous donneriez un bon exemple à vos enfants, et que, loin de contredire les leçons qu'on pourrait leur donner, vous leur donneriez les mêmes leçons, et peut-être avec plus de zèle et soins qu'une autre » (Charrière, *Caliste* 441). Malgré son manque d'éducation, Caliste serait, au même titre (à priori) que Lady Betty, à même d'éduquer ses propres enfants. De manière ironique, la supposée vertueuse Lady Betty ne ferait pas une meilleure mère que Caliste, et ce en dépit de sa

naissance et de la bonne opinion qu'en aurait (et à tort) le père de William. Après la naissance de sa fille, Lady Betty « se livra sans réserve à tous les amusements que la mode ou son goût lui rendirent agréables » (Charrière, *Caliste* 457). Le train de vie de Lady Betty est tel que le père de William demande à son fils « s[']il ne pensai[t] pas [s]’y opposer avant qu’il ne devînt tout à fait scandaleux » (Charrière, *Caliste* 457). Contre toute attente, le père de William va jusqu’à regretter d’avoir ôté son fils à Caliste : « Pourquoi ne me l’avez-vous pas fait connaître ? Qui pouvait savoir, qui pouvait croire qu’il y eût tant de différences entre une femme et une autre femme, et que celle-là vous aimerait avec une si véritable et si constante passion ? » (Charrière, *Caliste* 464-5). Le père de William prend conscience de son erreur en refusant de voir et d’apprendre à connaître Caliste, mais aussi en croyant qu’une autre femme que Caliste pourrait aimer son fils autant qu’elle. Comme le résume Jaeger, « the experience of observing on a daily basis Lady Betty’s flagrant behavior [...] tells the father quite simply that women, that Caliste and Lady Betty, are *not* interchangeable » (77) et, plus important encore, que Caliste aurait fait une meilleure épouse et une meilleure mère que Lady Betty. A la différence de Lady Betty, Caliste aime et est aimée de William. Le père de William finit par apprendre, bien qu’un peu tard et aux dépens de son fils, qu’un mariage ne se fonde pas tant sur l’ancienneté ou sur le mérite d’un nom ou d’un titre, mais sur l’amour. Le père de William aurait pu révolutionner l’idéal domestique pré-moderne en privilégiant le bonheur à l’honneur familial ; le destin de Caliste en aurait alors été tout autre. Si William ne profite pas des aveux de son père pour aller retrouver Caliste, il semble critiquer les mariages arrangés et, d’une certaine manière, révolutionner (peut-être sans le savoir) l’idéal domestique pré-moderne en défendant le comportement de Lady Betty : « les femmes du monde, quand elles n’ont pas un mari dont elles soient le tout, et qui soit tout pour elles, ont recours au jeu, à la galanterie ou à la haute dévotion. Milady n’aime pas le

jeu, elle est d'ailleurs trop jeune encore pour jouer, elle est jolie et agréable ; ce qui arrive est trop naturel pour devoir s'en plaindre, et ne me touche pas assez pour que je veuille m'en plaindre » (Charrière, *Caliste* 457). Toute femme serait, par nature et faute d'amour, tentée de déroger à ses fonctions domestiques, quel que soit son nom ou son titre. William en fait le constat : hantée par Caliste, il ne peut se consacrer tout à fait à sa femme, ce qui explique qu'elle ait « recours au jeu, à la galanterie ou à la haute dévotion » (Charrière, *Caliste* 457).¹¹⁸ Malheureuse dans son mariage, Lady Betty cherche à attirer l'attention du public, à être vue du public, à « jouer » pour un public, quel qu'il soit ; en d'autres mots, Lady Betty cherche à se faire l'actrice d'une autre vie, d'une vie en-dehors de son mariage.

Contrairement à Lady Betty, Caliste ne parvient pas à se faire l'actrice d'une autre vie : son mariage à Norfolk ne saurait éliminer Caliste – en ce qu'elle se voit toujours hantée par William – et, par conséquent, résorber sa célébrité d'actrice. Avant de mourir, Caliste retourne au théâtre, où se joue alors *The Fair Penitent*. Caliste y retourne non pas en tant qu'actrice, mais en tant que spectatrice. Quoiqu'elle n'y soit que spectatrice, elle ne peut échapper au regard du public, et est de suite reconnue par William : « Je vois enfin une femme cachée par un grand chapeau, qui ne s'était pas retournée lorsque j'étais entré [...]. Je ne sais quoi dans sa figure me rappela Caliste » (Charrière, *Caliste* 459). La « visible knownness » de Caliste est intemporelle et la contraint, malgré son mariage à Norfolk (et la domestication de son image par le mariage), à anticiper les on-dit sur sa vie privée. Au moment de quitter le théâtre, Caliste dit à William, comme pour le rassurer : « Si vous voulez qu'on n'en croie pas les rapports de ceux qui

¹¹⁸ Dans son étude du mariage arrangé dans *Caliste*, Thomas analyse la réaction de William face au comportement de Lady Betty : « Knowing that he has contributed to her behavior and aware also that women who do not find satisfaction in marriage seek it elsewhere, William does not take umbrage at her infidelity. Instead he feigns ignorance of his wife's behavior » (« Arranged Marriages » 40-1). Pour plus d'informations sur le mariage de William avec Lady Betty, et sur l'incompatibilité de l'amour et du mariage (du moins chez Charrière), voir « Arranged Marriages and Marriage Arrangements in Eighteenth-Century French novels by Women » (2006) de Thomas.

pourraient nous avoir vus à la comédie, ou qu'on ne fasse aucune attention à cette rencontre, retournez à la campagne cette nuit ou demain ; on croira qu'il vous a été bien égal de me retrouver, puisque vous vous éloignez de moi tout de suite » (Charrière, *Caliste* 463). Caliste doit défendre sa réputation ainsi que celle de William. Caliste comprend que son mariage à Norfolk ne suffit pas à la protéger des rumeurs : sa rencontre avec William pourrait passer pour ce qu'elle n'est pas – William et Caliste pourraient être soupçonnés d'entretenir une liaison – et compromettre son image d'actrice réformée. Quand bien même Caliste aurait quelque peu réformé son image par le mariage, son image d'actrice domestiquée, mais aussi son mariage à Norfolk, n'en demeurent pas moins l'objet de spéculations. Tel serait le drame de l'actrice du dix-huitième siècle : sa vie privée ne peut, de par sa « visible knownness, » être maintenue privée. En apprenant le passé de William et de Caliste et leur amour l'un pour l'autre, Norfolk chasse Caliste de chez lui. Caliste part pour Londres et séjourne chez l'oncle de Lord L... qui lui conseille alors « d'aller dans le monde, lui disant qu'une retraite absolue lui donnerait l'air de s'être attiré la disgrâce de son mari, et que lui-même jugerait d'elle plus favorablement s'il apprenait qu'elle osait se montrer et qu'elle était partout bien reçue » (Charrière, *Caliste* 466). Caliste doit, en tant que femme de, être vue. En disparaissant du paysage social, elle jetterait le doute sur sa santé, mais aussi sur sa situation maritale. Caliste doit défendre son image d'actrice réformée/domestiquée en « all[ant] dans le monde, » soit en quittant l'espace domestique. Aussi contradictoires les principes de domestication de la femme soient-ils – ces principes changent selon le statut social, professionnel, et marital de la femme en question – ils rendent compte, dans le cas de l'actrice, d'un besoin de sauver les apparences. Norfolk n'en est que trop conscient. Informé du retour de sa femme, il décide de partir plusieurs mois en voyage, mais lui promet de lui écrire : en lui écrivant, « l'on verra que nous ne sommes pas brouillés » (Charrière,

Caliste 467). Norfolk et Caliste espèrent, à travers leur correspondance, entretenir l'illusion d'être toujours en couple, à défaut de former un couple heureux. Caliste prouve, une nouvelle fois, être toujours dans le paraître ; quel que soit son nom ou son statut marital, elle est destinée à jouer un rôle. Quand bien même Caliste serait jugée du public, elle dit n'avoir jamais été sensible à l'estime : « Mes juges ne sont, dit-elle, que des hommes et des femmes, c'est-à-dire ce que je suis moi-même, et je me connais bien mieux qu'ils ne me connaissent » (Charrière, *Caliste* 473). Seuls comptent l'opinion et les sentiments de ceux qui la connaissent pour qui elle est réellement : la femme derrière Caliste.

La domestication de l'actrice connaît des limites, aussi bien dans les projets de réforme théâtrale de Riccoboni et de Mercier que dans le roman sentimental de Charrière. La domestication de Caliste par le mariage ne suffit pas à réformer son image de femme publique et entretenue, et ce malgré sa sortie du théâtre. Caliste en fait le constat à travers un travail de rétrospection : « aujourd'hui je me revois ici [à Londres, où Caliste fit ses débuts d'actrice] plus malheureuse et plus délaissée que quand je vins jouer sur ce même théâtre, et que je n'appartenais à personne qu'à une mère qui me donna pour de l'argent » (Charrière, *Caliste* 462). Son retour au théâtre lui permet de faire le point sur son parcours, depuis ses débuts d'actrice jusqu'à son mariage à Norfolk. Avant de quitter le théâtre, Caliste n'appartenait à aucun amant ; elle disposait de son cœur, et n'avait encore jamais été meurtrie ni abandonnée par un amant. Sa célébrité la destine au célibat ; toute aspiration à une forme de domesticité est perçue comme une fraude (pour ainsi dire) sociétale et morale et doit être punie comme telle. Le mariage de Caliste ne peut être heureux dans la mesure où il est frauduleux : Norfolk n'épouse pas Caliste mais Maria Sophia. Janine Rossard voit dans le mariage de Caliste avec Norfolk « moins une rédemption de l'héroïne pour ses péchés que le triomphe de l'amour raisonnable »

(494). Aussi tragique le destin de Caliste soit-il,¹¹⁹ l'héroïne de Charrière constitue un modèle d'auto-détermination féminine. N'ayant pas de Cécile, elle devient une mère de substitution pour un groupe d'orphelines qu'elle se charge d'éduquer :

Je [...] fai[s] apprendre un peu de musique à de petites orphelines à qui j'enseigne moi-même à travailler, et qui apprennent chez moi une profession. Quand on m'a dit que je les préparais au métier de courtisane, j'ai fait remarquer que je les prenais très pauvres et très jolies, ce qui, joint ensemble et dans une ville comme Londres, mène à une perte presque sûre et entière, sans que de savoir un peu chanter ajoute rien au péril, et j'ai même osé dire qu'après tout il valait encore mieux commencer et finir comme moi, qu'arpenter les rues et périr dans un hôpital. (Charrière, *Caliste* 468)

Caliste espère offrir à ces orphelines ce qu'elle n'a pas su elle-même cultiver, faute d'éducation : une indépendance sociale, matérielle, et sentimentale. Alors que le métier d'actrice, de chanteuse, ou de danseuse se voit encore étroitement lié au milieu de la prostitution, Caliste cherche à tirer ces orphelines de la rue et à leur assurer un avenir. En défendant et promouvant la professionnalisation de la femme, Caliste devient la cible de critiques et de « on dits » condamnant une sorte d'embrigadement, voire de contagion, pour reprendre la terminologie de Riccoboni et de Restif : en tant qu'actrice et fille entretenue, Caliste ne serait propre à former que de futures « courtisanes » ; tel serait son héritage.¹²⁰ En se prenant comme exemple à suivre, Caliste déstigmatise le métier d'actrice/de courtisane : elle a prouvé (même au père de William)

¹¹⁹ Rossard définit la mort de Caliste comme une sorte de libération. Incapable de se conformer aux exigences sociales et morales de la période – et donc de domestiquer avec succès son image – Caliste se libère, dans la mort, de son malheur d'aimer William. Rossard souligne que « le désir de la mort remplace l'angoisse de vivre due au souvenir du passé et à l'anticipation de l'avenir » (497).

¹²⁰ Son héritage financier est discuté dans la dernière lettre du roman. Norfolk y annonce la mort de Caliste et revient sur le contenu de son testament : Caliste demande à ce que sa fortune soit en partie reversée à ceux l'ayant servi et lui ayant été fidèle. Elle demande aussi à ce que sa fortune serve à l'éducation et à la formation professionnelle des plus pauvres et des plus malheureux.

être digne de respect, de reconnaissance, et d'amour, et ce en dépit de sa naissance et de sa « visible knownness. »

Malgré l'exemplarité de Caliste, l'actrice domestiquée demeure une figure romanesque, et ne connaît aucun analogue dans la réalité du dix-huitième siècle. Aucune actrice française n'a su, à l'inverse de Siddons, jouer sur un équilibre entre sa profession et sa vie domestique. Contrairement à l'actrice britannique, l'actrice française a davantage de difficultés à légitimer sa profession et à faire valoir ses aspirations domestiques. L'impossibilité pour la femme publique pré-moderne de concilier son identité de femme publique, professionnelle, voire célèbre avec son identité d'épouse ou de mère est un thème récurrent dans la littérature féminine des dix-huitième et dix-neuvième siècles. A l'image de Caliste, la Corinne de Madame de Staël – personnage inspiré par *Caliste*¹²¹ – souffre de sa célébrité ; sa célébrité l'empêche de mener la vie domestique qu'elle aurait souhaitée. Le destin de la femme pré-moderne serait, comme semble l'attester l'histoire de Caliste ou celle de Corinne, de mener soit une vie publique soit une vie domestique. En d'autres mots, la femme publique ne peut se faire l'égale de la femme domestique, c'est-à-dire prétendre aux mêmes droits que la femme domestique, que ce soit en tant qu'épouse ou en tant que mère. Mercier évoque déjà, dans son projet de réforme, les peurs suscitées par l'actrice domestique chez les « chastes amantes » et les « fidèles épouses » de la période (360). Cette peur de l'actrice domestiquée anticipe le caractère tragique, pessimiste, et surtout prévisible de *Caliste*. La fonction narrative de Caliste en est une indication. Caliste n'est pas la narratrice de sa propre histoire : le « je » de Caliste est celui que lui prête la voix de William ; en d'autres mots, l'actrice romanesque ne se raconte pas, mais est racontée. Si William en narrateur permet de contrôler la subjectivité de Caliste, cela ne suffit pas à limiter son

¹²¹ D'après Thomas, *Caliste* aurait non seulement influencé l'écriture de *Corinne* (1807) de Madame de Staël, mais aussi celle d'*Adolphe* (1816) de Benjamin Constant (« Isabelle de Charrière » 82).

influence sur le roman dans son ensemble. Alors que le lecteur pourrait s'attendre à un troisième volet dans lequel Charrière reviendrait à l'histoire de Cécile et de sa mère, il n'en est rien : le roman s'achève avec Caliste, sans offrir une fin à l'histoire de Cécile et de sa mère. L'absence d'un troisième volet ou d'une forme de résolution pour Cécile et pour sa mère est symbolique du danger social, moral, mais aussi narratif que représente l'actrice – le roman conclut avec son histoire ; l'actrice prouve avoir le pouvoir de faire oublier Cécile et sa mère, et de contaminer le reste du roman en demeurant au centre de l'attention narrative – ainsi que de l'impossibilité de réconcilier le roman domestique et la figure de l'actrice, c'est-à-dire de pallier aux tensions entre domesticité et théâtre. Faute de proposer une fin heureuse – à savoir une domestication réussie de l'actrice par le mariage – le script de *Caliste* tente, pour la première fois, de restaurer l'honneur de l'actrice en offrant un modèle d'actrice vertueuse et en faisant de cette actrice vertueuse l'héroïne d'un roman dit « domestique. »

5.0 L'ACTRICE-AUTEURE: LA RECHERCHE D'UNE GLOIRE LITTÉRAIRE

Longtemps réduite à un objet médiatique et sexuel, Mademoiselle Clairon finit, en 1798, par donner voix à son propre « je » avec la publication de ses mémoires, intitulés *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique ; publiés par elle-même*. Pour la première fois, la vie privée de l'actrice n'est plus l'objet d'anecdotes, d'un travail d'archives, ou d'un récit romanesque à la *Caliste*, mais de mémoires personnels écrits et publiés par l'actrice elle-même. Clairon est non seulement la première actrice, en France, à avoir publié ses mémoires, elle est également la seule, avec Sarah Bernhardt (1844-1923) au vingtième siècle,¹²² à avoir laissé une trace écrite de sa vie publique et privée. Bien que certains acteurs français – dont Henri-Louis Caïn, dit Lekain (1729-1778), François-René Molé (1734-1802), Pierre-Louis Dubus, dit Préville (1721-1799), ou encore Joseph-Jean-Baptiste Albouy, dit Dazincourt (1747-1809) – aient publié ou fait publier leurs mémoires dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, leurs mémoires intéressent moins le public, faute d'y révéler suffisamment d'informations sur leurs vies privées, sur les figures publiques de l'époque, et sur le monde du théâtre en général. Les mémoires de Clairon réussirent (dans une certaine mesure) où les mémoires de ces acteurs ont échoué.

Le genre biographique est transformé par la culture de la célébrité. Jusqu'au dix-septième siècle, « l'écriture des vies, celle des rois, des saints, ou des hommes illustres, était régie par un

¹²² Bernhardt profite de l'explosion de l'imprimé vers la fin du dix-neuvième siècle pour publier ses mémoires, intitulés *Ma Double Vie* (1907).

principe d'exemplarité conforme à la topique de la gloire [...] il s'agissait de raconter des vies glorieuses à travers des exploits et des hauts faits » (Lilti 106). Cela change vers la fin du dix-septième siècle avec l'apparition, en Angleterre, des premières biographies d'acteurs. Le genre connaît un grand succès à partir des années 1730. D'après Engel, l'acteur et dramaturge britannique Colley Cibber (1671-1757) aurait établi le genre des mémoires d'acteurs avec la publication, en 1740, de ses propres mémoires, *Apology of the Life of Colley Cibber*. Engel dit des mémoires d'acteurs qu'ils sont « a perfect forum for the player to justify his/her theatrical career and to introduce the character of his/her 'private' self » (14-5). Ils se focalisent d'abord sur l'enfance de l'acteur et sur sa découverte au théâtre, puis offrent un récapitulatif de ses plus grands rôles au théâtre et des événements les plus marquants de sa vie, ainsi que quelques anecdotes et rumeurs circulant sur les acteurs, actrices, et dramaturges de la période. Avant que ne se popularisent les biographies d'acteurs et d'actrices dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle,¹²³ la célébrité de l'actrice pré-moderne repose sur différentes techniques de *self-fashioning* dont le *puffing*,¹²⁴ l'anecdote, ou le portrait gravé, entre autres. Ces diverses techniques de *self-fashioning* participent à la construction de ce que Nussbaum appelle une « layered interiority » de l'actrice, c'est-à-dire à l'émergence d'un soi construit à partir d'aspects de sa vie privée et de sa vie sur scène (16). Felicity Nussbaum note que la création d'un soi fictionnel – car né d'une performance – ne fait toutefois que créer « the impression that [her] interiority could be known » (18). Je définis la construction d'une « layered interiority » de l'actrice comme une technique de *self-fashioning* qui permettrait à l'actrice de bénéficier d'un certain degré de contrôle sur la construction de son image de femme publique et célèbre. Les

¹²³ Pour plus d'informations sur l'évolution et sur la popularisation du genre biographique aux dix-septième et dix-huitième siècles, voir Lilti 107-16.

¹²⁴ La technique du *puffing* consiste à « solliciter les journaux pour qu'ils insèrent des articles élogieux » (Lilti 47).

mémoires d'actrices ajoutent une nouvelle couche à la « layered interiority » de l'actrice : il s'agit d'une autre forme de performance du soi, celle de l'actrice-auteure.

La femme écrivain pré-moderne, capable de *self-fashioning* à travers l'écriture,¹²⁵ constitue un modèle culturel à suivre pour l'actrice-auteure. La majorité des études conduites sur les techniques de *self-fashioning* employées par la femme publique pré-moderne sont centrées sur la figure de la femme écrivain.¹²⁶ Je puise dans ces études pour réfléchir aux stratégies de *self-fashioning* mises en place par l'actrice dans un effort de légitimer son identité de femme publique et célèbre. Je m'intéresse tout particulièrement à l'étude menée par Gregory S. Brown sur les techniques de *self-fashioning* déployées par la romancière et dramaturge française Olympe de Gouges (1748-1793), alors que la Comédie française ne cesse de reporter la représentation de sa pièce, *Zamore et Mirza*, entre 1780 et 1790. Olympe de Gouges comprend, après que sa pièce ait été finalement rejetée par la Comédie française,¹²⁷ combien il est important, pour être reprise par la Comédie française mais aussi pour entreprendre une carrière d'écrivain, de faire preuve de modération et de modestie ; en effet, « such a presentation of herself as a woman writer implied that her expression in public would contribute to civility and thus social harmony, rather than disorder or social change » (Brown 389). A l'image de la femme forte, de la frondeuse, de la précieuse ou encore de la salonnière, Olympe de Gouges se donne pour mission de légitimer ses ambitions littéraires, sociales, et politiques dans la sphère publique,

¹²⁵ Le *self-fashioning* par l'écriture est une réponse aux difficultés rencontrées par la femme publique pré-moderne pour légitimer son image de figure publique et célèbre, ainsi que sa participation à la vie intellectuelle de l'époque. Il est intéressant de noter, par exemple, qu'aucune femme n'était alors admise à l'Académie française ; Scudéry fut admise à l'Académie des Ricovrati (Académie des abrités) en Italie en 1685.

¹²⁶ Pour consulter quelques-unes de ces études, voir *Fashioning Celebrity : Eighteenth-Century British Actresses and Strategies for Image Making* (2011) d'Engel, « The Self-Fashionings of Olympe de Gouges, 1784-1789 » (2001) de Gregory S. Brown, et *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare* (1980) de Stephen Greenblatt.

¹²⁷ La troupe finit par se lasser des courriers d'Olympe de Gouges pressant la représentation de sa pièce et décida de l'éliminer du répertoire de la Comédie française. La pièce finit par être représentée en 1789 (*L'esclavage des noirs*).

et ce en prouvant que ses mêmes ambitions ne compromettent pas, mais contribuent à l'ordre social et moral. Qu'en est-il de l'actrice ? Aurait-elle des stratégies similaires à celles de la femme de lettres et dramaturge du dix-huitième siècle qui lui permettraient de réhabiliter son image et, par conséquent, de mieux légitimer son statut de célébrité et son identité de femme publique ?

Dans ce chapitre, je définis la production de mémoires d'actrices comme un moyen de développer une nouvelle technologie du soi capable d'un certain degré de *self-fashioning* qui permettrait à l'actrice de déssexualiser le regard porté sur elle et, ce faisant, de se définir en tant que sujet littéraire et intellectuel. Dans un premier temps, je me concentre sur la production de pseudo-mémoires d'actrices. Je porte une attention toute particulière aux pseudo-mémoires de Clairon, *Histoire de la vie et des mœurs de mademoiselle Cronel, dite Frétilton* (1739) ; il s'agit de pseudo-mémoires dans la mesure où ils furent, en réalité, écrits et publiés par Pierre-Alexandre Gaillard de la Bataille (1708-1779).¹²⁸ Gaillard de la Bataille est trésorier de France et auteur de deux autres romans-mémoires : *Mémoires du comte de Kermadec* (1740) et *La nouvelle paysanne parvenue, ou l'histoire de Jeannette* (1759).¹²⁹ *La nouvelle paysanne parvenue, ou l'histoire de Jeannette* est une réécriture de *La paysanne parvenue* (1735-7) du Chevalier de Mouhy (1701-1784), dont la trame narrative est elle-même inspirée par *Le paysan*

¹²⁸ La paternité d'*Histoire de mademoiselle Cronel* n'a pas toujours été attribuée à Gaillard de la Bataille. Dans sa monographie sur Clairon, Edmond de Goncourt joint, dans une note de bas de page, quelques notes manuscrites se trouvant sur la page de garde d'un exemplaire des mémoires ayant appartenu à l'avocat et homme de lettres français Thomas-Simon Gueulette (1683-1766). Selon Gueulette, l'auteur d'*Histoire de Mademoiselle Cronel* serait un certain Baraguier ; il aurait été « le héros et le témoin des exploits de l'enfance de Clairon » (ainsi que l'amant de sa mère), ce qui explique qu'il ait voulu en devenir l'historien (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 28-9). Avant de revenir définitivement à Gaillard de la Bataille, la paternité d'*Histoire de mademoiselle Cronel* fut aussi attribuée au comte de Caylus. Les historiens du théâtre Gribble, Berlanstein, et Scott attribuent tous la paternité d'*Histoire de mademoiselle Cronel* à Gaillard de la Bataille.

Sarah Bernhardt devient elle aussi, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, l'objet de faux mémoires avec *Voyage de Sarah Bernhardt en Amérique* (1881) et *Les Mémoires de Sarah Barnum* (1883), tous deux écrits et publiés par l'actrice et auteure française Marie Colombier (1844-1910).

¹²⁹ Je tire ces informations du premier volume de *Biographie universelle classique, ou Dictionnaire historique portatif* (1826-9) de Charles-Théodore Beauvais de Préau et Antoine-Alexandre Barbier.

parvenu, ou les mémoires de M*** (1734-5) de Marivaux. Avec *Histoire de mademoiselle Cronel*, Gaillard de la Bataille s'essaie, pour la première fois, au genre du roman-mémoires (son genre de prédilection), et marche sur les traces de Marivaux dont le roman inachevé *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de **** (1731-1742) constitue un modèle important de roman-mémoires rédigé à la première personne et au féminin.¹³⁰ *Histoire de mademoiselle Cronel* est le premier texte à non seulement donner une voix à Clairon – bien qu'il ne s'agisse pas de la véritable Clairon¹³¹ – mais aussi à médiatiser l'actrice et à faire de celle-ci une figure publique. Le texte de Bataille paraît quatre ans avant les débuts de Clairon à la Comédie française en 1743 ; les débuts de Clairon dans le rôle de Phèdre feront l'objet de *Lettre à la Marquise V... de G...*, soit le premier texte à médiatiser ouvertement et explicitement la véritable Clairon. Ces pseudo-mémoires prétendent décrire la vie amoureuse de Clairon, aussi orthographié « Cléron » et dont Cronel était l'anagramme. Ce texte n'a jamais été étudié en détails : en tant que texte apocryphe, il ne constitue pas une source valide d'informations sur la vie de Clairon. L'écriture, dans *Histoire de mademoiselle Cronel*, a pour objectif de venger Gaillard de la Bataille¹³² – Gaillard de la Bataille cherche, par l'écriture, à détruire la réputation de Clairon – ce qui pose la question de l'authenticité des faits qui y sont énoncés. Quand bien même la véracité de ces faits ne saurait être vérifiée, *Histoire de mademoiselle Cronel* demeure un texte important en ce qu'il offre une réflexion sur la construction de la célébrité pré-moderne et sur ses enjeux. *Histoire de mademoiselle Cronel* révèle déjà certains mécanismes de la célébrité pré-moderne, notamment l'importance de l'imprimé dans la médiatisation de l'actrice et

¹³⁰ Le premier exemple de roman-mémoires remonte au dix-septième siècle avec la publication, en 1672, de *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière* de Madame de Villedieu (1640-1683).

¹³¹ Par « véritable Clairon, » j'entends la Clairon historique, c'est-à-dire Clairon telle qu'elle a existé au dix-huitième siècle. J'oppose la véritable Clairon à la Clairon fictive (Cronel) de Gaillard de la Bataille.

¹³² J'y reviendrai dans la première sous-partie de ce chapitre.

dans le rapport de l'actrice à la publicité. Dans un second temps, je me focalise sur la réhabilitation de l'image de l'actrice à travers sa production littéraire. En rédigeant et en publiant ses propres mémoires, l'actrice met son identité d'actrice – émotionnellement et psychologiquement accessible, sexuelle, et désirable – en arrière-plan. Elle porte ainsi l'attention du public sur un aspect moins médiatisé de sa « layered interiority » : son travail de rétrospection et de réflexion sur son art, sur l'institution du théâtre en général, sur le statut civil des comédiens, ou encore sur le mariage. A travers ses mémoires, Clairon cherche à défaire la perception rousseauiste du métier d'acteur – pour Rousseau, être acteur, c'est se prostituer – et à faire valoir son talent d'actrice et sa théorisation de l'art théâtral. Sabine Chaouche articule l'impact d'une telle théorisation de l'art théâtral au dix-huitième siècle sur l'image de l'actrice : le public et les critiques s'intéressent de plus en plus au jeu de l'actrice, à ses innovations, et à son style ; « ce sera Mlle Lecouvreur et sa diction simple dans le genre tragique, ce sera le jeu fait d'élan de Mlle Dumesnil...Une nouvelle image s'élabore peu à peu : celle de la femme de « tête, » du professeur d'art dramatique, de la réformatrice » (« La figure de l'actrice » 378). En renouant avec une tradition de gloire littéraire, l'actrice-auteure offre alors un nouveau modèle d'actrice capable d'intellectualiser son « je. » Dans son introduction aux mémoires de Clairon, l'éditeur F. Buisson précise que « les détails de [la] vie privée [de Clairon] sont du plus grand intérêt » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 4). Or, ces détails de la vie privée de l'actrice ne constituent pas la majeure partie du recueil.¹³³ Mademoiselle Dumesnil s'étonne, dans ses propres mémoires, que Clairon ne partage pas plus d'informations sur sa vie privée : « ce n'est pas que Mlle Hippolyte Clairon manquât de matériaux pour composer de véritables *Mémoires*, des *Mémoires* qui eussent été très piquants, très récréatifs ; mais elle tait, au contraire, avec la plus grande

¹³³ Je reviendrai sur le découpage et sur le contenu des sections consacrées à la vie privée de Clairon dans la seconde sous-partie de ce chapitre.

circonspection, tout ce qui aurait pu remplir agréablement son titre » (40). En minimisant les aspects « piquants, » « récréatifs, » et « agréable[s] » de sa vie privée, Clairon cherche à élargir le champ des mécanismes lui permettant d'entretenir une relation avec son public – une relation dans laquelle elle ne serait pas tout à fait réduite à un objet érotique et sexuel – et, ce faisant, à se réinventer en tant que sujet intellectuel et littéraire. Au fil du dix-huitième siècle, l'image de l'actrice professionnelle évolue : elle passe d'actrice à scandales à artiste de talent et auteure réfléchie.

5.1 L'ACTRICE DES PSEUDO-MEMOIRES: LE CAS DE CLAIRON/CRONEL

A partir du dix-huitième siècle, l'écriture biographique se focalise sur le parcours d'un individu, sur sa personnalité, sur ses sentiments. Elle ne se limite plus à l'éclat d'un individu ni à l'exemplarité de ses actions (comme c'est le cas à la Renaissance), mais tend plutôt à broser le portrait de sa vie, publique comme privée, et ce dans l'objectif d'accéder à sa subjectivité.¹³⁴ Antoine Lilti souligne que l'écriture biographique du dix-huitième siècle « est indissociable de l'émergence du roman moderne, qui repose sur le postulat que toute vie, même la plus humble socialement, est digne d'être racontée » (107). Avec *Histoire de mademoiselle Cronel*, Gaillard de la Bataille mise sur la popularité grandissante du genre romanesque et du genre des mémoires et des pseudo-mémoires pour raconter la vie de Clairon, une actrice alors peu connue du

¹³⁴ Rousseau fonde le genre moderne de l'autobiographie avec la publication de ses *Confessions* (1782-1789). Les mémoires de Rousseau couvrent les cinquante-trois premières années de sa vie, de sa naissance à Genève à sa consécration en tant qu'auteur et philosophe de renom à Paris. Rousseau signe un pacte autobiographique avec son lecteur dans lequel il promet de dresser un portrait des plus sincères et des plus vrais de lui-même et de sa vie. Pour en savoir plus sur l'évolution du genre biographique de la période classique jusqu'au dix-huitième siècle, et sur les tensions émergeant entre histoire, roman, et mémoires, voir *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières* (1975) de René Démoris.

public (en 1739, date de publication d'*Histoire de mademoiselle Cronel*, Clairon ne se produit encore qu'en province). En alliant le genre romanesque au genre des mémoires, Gaillard de la Bataille soulève de nombreuses questions sur la nature et sur l'objectif de ces pseudo-mémoires : ces mémoires sont-ils tout à fait fictifs ? Pourquoi les faire raconter par Clairon ? Quelle sorte de célébrité de l'actrice Gaillard de la Bataille cherche-t-il à construire ?

Histoire de mademoiselle Cronel est un texte satirique tirant sur le pornographique.¹³⁵ Je dis de ce texte qu'il *tire* sur le pornographique dans la mesure où le vocabulaire qui y est employé est tout au plus suggestif ; la manière dont les interactions sexuelles entre Clairon/Cronel et ses amants sont décrites relève plus de l'érotique que du pornographique. En faisant raconter les pseudo-mémoires de Clairon par Clairon elle-même, Gaillard de la Bataille se plie, néanmoins, aux codes du genre pornographique. Comme le souligne Lynn Hunt, « one of the most striking characteristics of early modern pornography is the predominance of female narrators » et le choix de la prostituée pour figure centrale (*The Invention of Pornography* 38) ; c'est déjà le cas dans *Ragionamenti* (1534-1536) de l'auteur italien Pietro Aretino (1492-1556), et plus tard dans *Margot la ravaudeuse* (1750) de Louis-Charles Fougeret de Monbron (1706-1760). La prostituée est, dans la littérature pornographique, « most often portrayed as

¹³⁵ Je suis consciente que l'adjectif « pornographique » est ici anachronique. D'après la base de données ARTFL-FRANTEXT, le mot « pornographe » apparaît pour la première fois en 1769 avec la publication du *Pornographe* de Restif de la Bretonne. Les mots « pornographie » et « pornographique » n'apparaîtront qu'à partir des années 1830. Dans *The Invention of Pornography : Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800* (1993), Lynn Hunt remarque que le premier usage du mot « pornographie » dans le sens moderne du terme figure dans *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés* (1806) d' Etienne-Gabriel Peignot (14). Peignot y répertorie de nombreux ouvrages dits « immoraux, » parmi lesquels figurent *Thérèse philosophe* (1748) de Jean-Baptiste de Boyer (1703-1711), *Le Sopha* (écrit en 1737 et publié en 1742) de Crébillon Fils (1707-1777), *L'Académie des Dames ou les sept entretiens galants d'Aloisia* (1660) de Nicolas Chorier (1612-1692), *La pucelle d'Orléans* (1755) de Voltaire (1694-1778), l'ouvrage anonyme *L'Ecole des filles ou la Philosophie des dames* (1655), *Les liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), ou encore *Justine* (1791) du Marquis de Sade (1740-1814). Bien que les termes « pornographe, » « pornographie, » et « pornographique » n'apparaissent pas avant les dix-huitième et dix-neuvième siècles en France, le genre pornographique émerge au seizième siècle en Italie. Le genre se développera à mesure que se développe la culture de l'imprimé. Pour plus d'informations sur l'histoire de la pornographie et sur son traitement dans la littérature et en tant que genre littéraire, voir l'introduction de Hunt.

independent, determined, financially successful and scornful of the new ideals of female virtue and domesticity. » (Hunt, *The Invention of Pornography* 38). Clairon/Cronel correspond, dans l'ensemble, à ce modèle. Le surnom de « Frétillon, » dont Clairon hérite suite à la publication de ses soi-disant mémoires, fait écho au train de vie dissolu de l'actrice : il a trait à ses nombreux amants et à ses nombreuses infidélités. Alors que *Caliste* offre un modèle vertueux et domestiqué de l'actrice, *Histoire de mademoiselle Cronel* renforce l'association de l'actrice au milieu de la prostitution en sexualisant son image. *Histoire de mademoiselle Cronel* crée une sorte de mythe autour de Clairon : Clairon la débauchée, à l'appétit sexuel vorace, plus courtisane qu'actrice. Bien que ce mythe soit répandu, il n'est pas toujours fondé, ce que Clairon tentera de démontrer dans ses propres mémoires.

Dans *Histoire de mademoiselle Cronel*, l'écriture est vengeresse. D'après la véritable Clairon, Gaillard de la Bataille aurait publié cette fausse chronique de sa jeunesse par dépit amoureux. Goncourt inclut, dans sa monographie sur Clairon, un témoignage de l'actrice suite à la publication de ses soi-disant mémoires dans lequel elle revient sur son histoire avec Gaillard de la Bataille :

Un pauvre diable [Gaillard de la Bataille], assez plaisant, faisant des vers et cherchant partout à souper, obtint de ces dames de les venir amuser quelquefois. J'avais, tous les jours, ou mon petit couplet de chanson ou mon quatrain, dans lesquels Venus et Vesta n'étaient rien en comparaison de moi : mais, tout en louant mes charmes et ma vertu, il lui passa dans la tête de jouir des uns, et de chasser l'autre. Connaissant bien les êtres de la maison, sachant un jour que ma mère devait sortir pour affaires, il obtint d'une vieille servante, que nous avions, de le laisser pénétrer jusqu'à ma chambre. Il n'était que neuf heures du matin, j'étais encore couchée, j'étudiais. Il faisait chaud ; nul bruit ne m'avertit

de réparer mon désordre ; je n'avais pas encore quinze ans, et ma chemise et mes cheveux étaient ma seule couverture. Cette vue ne lui permit pas de rester longtemps maître de lui-même : il accourut, voulut me prendre dans ses bras ; j'eus le bonheur de m'échapper. Mes cris firent entrer la servante et une voisine qui logeait sur le même carré que moi. Nous prîmes alors les balais, les pelles, et nous chassâmes ce malheureux. Ma mère rentrée, il fut décidé que nous rendrions plainte ; il fut réprimandé par le magistrat, chansonné par la ville et chassé pour jamais de chez nous. Mais la rage succédant à son amour et à ses désirs, il fit sur moi ce dégoûtant libelle qu'on a lu dans toute l'Europe. »

(Mademoiselle Clairon 27-8)

Le vocabulaire employé par Clairon pour décrire sa rencontre avec Gaillard de la Bataille ainsi que les circonstances de cette rencontre préparent le lecteur au récit d'une scène pornographique : en effet, les moyens mis en œuvre par Gaillard de la Bataille pour se retrouver seul avec la jeune Clairon, et le « désordre » de celle-ci au moment de la « pénétr[ation] » de Gaillard de la Bataille dans sa chambre, sont autant d'éléments propres au genre pornographique. Bien que vulnérable, Clairon parvient à couper court à cette scène en chassant Gaillard de la Bataille de chez elle. Clairon refuse de nourrir la réputation que lui prête le récit pornographique commencé par Gaillard de la Bataille. En coupant court à cette scène, Clairon espère sans doute réhabiliter sa réputation de débauchée, réputation qu'elle traîne depuis l'âge de quinze ans, suite à la publication du pamphlet de Gaillard de la Bataille. Au lieu de prendre part au récit pornographique de Gaillard de la Bataille, Clairon condamne le comportement de son oppresseur : Gaillard de la Bataille a violé son intimité et sa vertu. Clairon apparaît comme victime d'un outrage à la fois physique et médiatique, étroitement lié à sa visibilité. A l'image de Gaillard de la Bataille, qui ne peut « rester longtemps maître de lui-même » à la vue de Clairon,

l'imprimé dégrade l'image de Clairon en la médiatisant, c'est-à-dire en la rendant visible du public. Quoique Clairon ne parvienne pas à se défaire de cet ouvrage obscène, elle n'en reste pas moins l'actrice la plus célèbre et la plus adulée de son époque. Gaillard de la Bataille avait sans doute pressenti le succès à venir de Clairon et, conscient du pouvoir destructeur de son pamphlet, aurait tenté de l'en priver – ou du moins d'en compromettre les chances – en souillant sa réputation. Clairon (et l'actrice en général) prouvera être capable de se dissocier (un tant soit peu) de la courtisane : à l'image de la prostituée romanesque, Clairon finit par faire carrière sur scène, par prendre part aux affaires publiques, et par se définir en tant que sujet culturel et intellectuel à part entière.

Bien que l'ouvrage de Gaillard de la Bataille soit souvent qualifié de pamphlet en raison de son caractère satirique et diffamatoire, il présente un travail littéraire conséquent, complexe et sophistiqué dans sa forme, composé de cinq parties d'une cinquantaine de pages chacune. Lenard R. Berlanstein qualifie *Histoire de mademoiselle Cronel* de conte, sans doute de par son caractère fictif. Selon lui, « the tale reads much like the reports of the police made on libertine relationships » (*Daughters of Eve* 54-5). Aussi similaires dans le ton les rapports de police et le pamphlet de Gaillard de la Bataille soient-ils, *Histoire de mademoiselle Cronel* se lit, selon moi, comme un véritable roman. Gaillard de la Bataille y retrace la jeunesse de Clairon/Cronel en province où sa mère la destine, dès l'adolescence, à la prostitution. Clairon/Cronel développe rapidement un goût pour les plaisirs de la chair. Les cinq parties d'*Histoire de mademoiselle Cronel* font le long récit de ses aventures galantes. Parmi ses nombreux amants figure un certain Rhidilles, le seul amant qu'elle dit avoir jamais aimé. Rhidilles meurt dans la seconde partie du

pamphlet, puis revient à la vie dans la suite des aventures de Clairon/Cronel, malgré les infidélités de celle-ci.¹³⁶

Les nombreuses éditions et réimpressions du pamphlet rendent compte de l'intérêt porté aux faux mémoires de Clairon. Ses faux mémoires changent de format et/ou de titre à chaque nouvelle édition. Ces changements s'opèrent à mesure que se développent les aventures de Clairon/Cronel ainsi que la carrière de la véritable Clairon. La première édition du pamphlet, *Histoire de la vie et des mœurs de mademoiselle Cronel, dite Frétilton*, parut en 1739. Cette première édition, composée de deux parties, fut réimprimée en 1740 sous le titre d'*Histoire de mademoiselle Cronel, dite Frétilton, actrice de la comédie de Rouen, écrite par elle-même*. Une deuxième édition du pamphlet, publiée en 1742, comporte trois parties. Les éditions suivantes en comportent quatre. Une cinquième partie, rédigée à la troisième personne, fut publiée en 1750 sous le titre de *Mémoires pour servir à l'histoire de mademoiselle Cronel, dite Frétilton, ci-devant actrice de la comédie à Rouen, et présentement de la comédie à Paris*. En 1883, l'éditeur J.-J. Gay publia une nouvelle édition du pamphlet, divisée en cinq parties et intitulée *Vie et Mœurs de Mademoiselle Cronel, dite Frétilton*. Dans le cadre de mon étude, j'utilise l'édition critique de Jean Hervez, parue en 1911 : *Histoire de mademoiselle Clairon dite « Frétilton. »*¹³⁷

Dans son introduction au pamphlet, Hervez précise que les faux mémoires de Clairon furent

¹³⁶ C'est parce que la seconde partie d'*Histoire de mademoiselle Cronel* est une fraude – cette seconde partie n'aurait pas, selon Gaillard de la Bataille/Cronel/Clairon, été écrite par le même auteur responsable de la première partie (j'y reviendrai) – que Rhidilles peut revenir à la vie dans la troisième partie du pamphlet.

¹³⁷ L'édition de Hervez ne comprend que quatre parties. Selon Hervez, la cinquième partie n'aurait jamais été écrite, ou du moins pas par l'auteur des quatre premières : « Un grand nombre de détails, de passages de cette cinquième partie sont empruntés à des libelles contemporains [...]. Ces pages ne nous paraissent donc avoir ni l'authenticité, ni même l'intérêt des quatre premières parties ; aussi nous contentons-nous d'en donner les passages essentiels, ceux qui ajoutent quelque trait, quelque épisode – vrai ou supposé – à l'existence libertine de Mlle Clairon » (253) dans l'appendice.

réimprimés en 1752, 1772, et 1780.¹³⁸ L'expansion du pamphlet, remis en circulation et augmenté de nouvelles anecdotes licencieuses dans les années 40, est symptomatique de son succès. Gaillard de la Bataille/Cronel conclut la première partie des mémoires en ces mots : « Si le public daigne faire un accueil favorable à ces mémoires, je lui en donnerai la suite, dans laquelle je me flatte qu'il trouvera des incidents qui pourront l'amuser » (79). Cette dernière phrase suppose qu'une suite aux mémoires repose sur le succès de cette première partie, soit sur la capacité de l'auteur à satisfaire la curiosité du public vis-à-vis du particulier de Clairon/Cronel.

Mon étude d'*Histoire de mademoiselle Cronel* consiste à identifier les différents mécanismes de la célébrité employés dans les quatre premières parties de l'ouvrage, et d'analyser leur rôle dans la construction d'une « visible knownness » de Clairon. Tout comme les anecdotes répertoriées dans les *Mémoires secrets*, le pamphlet de Gaillard de la Bataille invite le public à trouver des liens entre l'actrice sur scène et l'actrice hors-scène, entre l'actrice de papier (Cronel) et la véritable actrice (Clairon). Véritable mécanisme de la célébrité, ce travail de comparaison a pour objectif de justifier (ou de défaire) la réputation de débauchée dont Clairon hérite suite à la publication d'*Histoire de mademoiselle Cronel*, et d'offrir un portrait aussi vrai que possible de l'actrice. Bien que le lecteur du pamphlet prenne pour vrais les faits qui y sont énoncés (ils lui sont, après tout, présentés comme tels), l'authenticité de ces faits pose problème dans la mesure où ils prouvent être invérifiables. Alors que Clairon cherche à les contredire dans

¹³⁸ Sur les différentes éditions du pamphlet, voir Hervez 29. Les dates fournies par Hervez diffèrent, pour la plupart, de celles listées par Berlanstein dans *Daughters of Eve : a Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle* (2001), et par Beauvais de Préau et Barbier dans leur *Biographie universelle classique, ou Dictionnaire historique portatif* (1826-9). D'après Berlanstein, il existe six éditions/réimpressions du pamphlet, parues en 1730, 1740, 1752, 1772, 1782, et 1783 (54). Beauvais de Préau et Barbier ne font mention que de trois éditions/réimpressions, parues en 1740, 1743, et 1823. Les dates fournies par Hervez ne sont pas nécessairement plus fiables que celles listées par Berlanstein ou par Beauvais de Préau et Barbier. Le fait qu'elles diffèrent quasiment toutes les unes des autres rend compte des problèmes rencontrés pour retracer l'historique d'un texte aussi difficile à contenir et à comprendre qu'*Histoire de mademoiselle Cronel*.

ses propres mémoires, Francis Gribble remarque que les mémoires de l'actrice « are themselves at variance, in several particulars, with the reports of the provincial police » (97) ; ces rapports confirmeraient le train de vie pour le moins scandaleux de l'actrice sans que Gribble n'en donne toutefois les détails ou des exemples. Goncourt et Hervez ne s'intéressent pas tant à la véracité des faits énoncés, mais à leur vraisemblance. Cette vraisemblance suffirait à légitimer les rumeurs circulant sur Clairon dans les médias du dix-huitième siècle :

Cette chronique romanesque, assez mal informée, et mentionnant des scandales peut-être un peu par approximation, a vraiment tout l'air – toutefois avec des erreurs sur les amoureux – de la biographie amoureuse de la première étape de cette existence, dont, à quelques années de là, les rapports de police vont nous donner à Paris une continuation, en tout point semblable à l'histoire de Mlle Frétilton à Rouen. Peut-être ne sont-elles pas absolument authentiques les liaisons de Mlle Clairon avec le jeune sujet de la troupe, avec les académistes de Rouen, avec mylord Lope, avec Ridhilles, avec son frère Bageria, avec le négociant Bioche, gendre de Coignard, le libraire, mais je suppose déjà la jeune comédienne entraînée par une foule de galants, et prête à se livrer à qui lui plaisait ou la payait, et je la vois entremêlant les passades de Rouen avec les passades de Paris, pendant les congés de carême, et menant enfin une vie si libertine, si polissonne, si scandaleuse, qu'elle lui attirait un affront public des plus désagréables – et que je croirais non une invention de Gaillard, mais une chose arrivée » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 24-6).

Quand bien même l'ouvrage de Gaillard de la Bataille serait, selon Goncourt, « mal informé, » « approximati[f], » voire « err[oné], » il n'en demeurerait pas moins vraisemblable. Les verbes « avoir l'air, » « sembler, » et « supposer » témoignent du caractère hypothétique des faits

énoncés dans *Histoire de mademoiselle Cronel*. Le jugement de Goncourt ne repose pas sur des faits avérés, mais sur une certaine « cro[yance] » en la véracité du texte : en comparant la Clairon/Cronel de Gaillard de la Bataille à la Clairon des rapports de police de Paris, Goncourt finit par prendre Cronel pour Clairon, et inversement. Telle serait la tragédie de Clairon : traditionnellement associée au milieu de la prostitution, sa profession ne fait qu'alimenter la réputation de débauchée que lui prête *Histoire de mademoiselle Cronel*, et l'empêche d'en dénoncer, en toute légitimité, le caractère calomnieux. Tout comme Goncourt, Hervez se montre convaincu par la vraisemblance des révélations de Gaillard de la Bataille. Quand bien même la véracité des informations rassemblées par Gaillard de la Bataille, puis reprises par Hervez dans son introduction au pamphlet ne saurait être vérifiée, « les rapports de police, particulièrement édifiants, viennent si nettement à l'appui des [...] pamphlets les plus cruels, qu'il faudrait avoir une indulgence aveugle – inutile au reste – pour défendre la vertu superflue de Mlle Frétilton » (Hervez 7), ce qui explique que Hervez choisisse d'ignorer les mémoires personnels de Clairon ; dans ses mémoires personnels, Clairon ne fait qu'« émet[tre] la prétention de passer pour un modèle de toutes les vertus » (Hervez 5). Quant aux personnages cités, ils répondent « très vraisemblablement » à des personnes ayant existé, bien qu'il soit impossible de les identifier ni de déterminer s'ils ont vraiment joué un rôle dans la vie de la véritable Clairon (Hervez 61-2). La réaction de Goncourt et d'Hervez vis-à-vis de la vraisemblance des faits exposés dans le pamphlet de Gaillard de la Bataille rend compte de la difficulté pour Clairon de démentir ce qui a pu être imprimé contre elle, quand bien même ce qui a pu être imprimé relèverait tout au plus de la vraisemblance ; le vraisemblable suffit à définir une réputation.

Tandis que la véritable Clairon se montre consciente des dangers de la publicité et ne cesse de corriger ce qui a pu être imprimé contre elle, Clairon/Cronel est présentée comme avide

de publicité. La première partie d'*Histoire de mademoiselle Cronel* met en scène une Clairon/Cronel déterminée à dévoiler son histoire au public, aussi peu avantageuse soit-elle. Contrairement à la véritable Clairon – qui se servira de ses mémoires personnels pour déssexualiser son image – Clairon/Cronel cherche à divertir son lecteur à travers le récit de ses aventures. Pour ce faire, elle « se propose de ne rien déguiser, » y compris « des mœurs assez corrompues » (Gaillard de la Bataille 35). Pour Clairon/Cronel, l'écriture est une « extravagante fantaisie » aussi « déraisonnable » que son caractère : comme elle le souligne elle-même, « la démangeaison de rendre mes petites aventures publiques l'emporte au-dessus des plus sensées réflexions » (Gaillard de la Bataille 35). En d'autres mots, la plume de Clairon/Cronel est guidée par le désir, et non par la raison. Gaillard de la Bataille annonce le ton de son récit : il n'est pas question de promouvoir l'image de Clairon/Cronel en tant qu'auteure – ce que la véritable Clairon fera par le biais de ses mémoires personnels – mais d'en faire un objet sexuel public, pour les amants cités dans *Histoire de mademoiselle Cronel* et pour les lecteurs d'*Histoire de mademoiselle Cronel*. En tant qu'objet sexuel public, Clairon/Cronel privilégie le plaisir à la raison, et même à l'amour. Le lecteur en fait le constat dans l'épisode de son dépucelage. D'après le récit qu'en fait Gaillard de la Bataille/Clairon/Cronel, Clairon/Cronel aurait perdu sa virginité avec un intendant des plaisirs de la jeunesse voluptueuse de Paris : « Il eut avec moi des façons libres et aisées qui m'enchantèrent. Le cérémonial me déplaisait, sa familiarité me charma. Il s'attendrit, j'étais émue : mes désirs, d'accord avec les siens, ne me laissèrent pas réfléchir sur la conséquence de la perte que j'allais faire et que je croyais irréparable ; enfin M. l'Intendant cueillit une fleur que ma mère destinait à un duc et pair, ou tout au moins à un riche financier » (40-1). Clairon/Cronel avouera plus tard ne pas aimer M. l'Intendant ; celui-ci aurait pour seule fonction de parfaire son éducation sexuelle. Son expérience sexuelle finira par la

desservir, notamment au moment de copuler avec M. le baron/l'Allemand, l'un de ses nombreux amants :

Dès que nous fûmes seuls, ses transports éclatèrent sans contrainte. Les Allemands n'aiment pas la résistance, je dus plaire à celui-ci, puisque sans affecter une défense hors de raison, je lui fis connaître par une ardeur égale à la sienne que je répondais avec plaisir à ses tendres emportements, mais par un malheur imprévu, nos plaisirs furent imparfaits. J'avais été annoncée comme une fleur que l'on n'a pas encore moissonnée, j'avais dans cette importante occasion amplement usé du secret que je tenais de l'intendant, de peur que l'on ne s'aperçût du contraire, et la dose fut sans doute un peu trop forte. (Gaillard de la Bataille 44)

Son expérience sexuelle lui ôte tout espoir de devenir l'objet d'un attachement honorable.

Le rapport de Clairon/Cronel à la publicité est symbolique des dangers de la célébrité pré-moderne : aussi désirée soit-elle par Clairon/Cronel, elle peut s'avérer néfaste. Clairon/Cronel tombe victime de l'imprimé, et entraîne la véritable Clairon dans sa chute. La fiction rejoint la réalité : ce dont souffre Clairon/Cronel, la véritable Clairon en souffrira tout autant au moment de la publication d'*Histoire de mademoiselle Cronel* de par son association au personnage de Cronel. Clairon/Cronel souffre des histoires publiées par certains de ses amants, notamment par M. le baron (aussi appelé l'Allemand) et par le chevalier de Foliade, avec qui elle finit par tromper le premier. Dupés, les deux amants se résolvent à humilier l'actrice en révélant au grand jour ses nombreuses aventures et infidélités : « le chevalier peignait les circonstances de mon rendez-vous avec un pinceau qui, trempé dans des couleurs de vérité, barbouillait un peu ma réputation » (Gaillard de la Bataille 53). Même Rhidilles, qu'elle dit être son premier véritable amour, n'est pas épargné par Clairon/Cronel, et ne l'épargnera pas en retour ; informé par son

frère de la conduite de Clairon/Cronel, il finit par la rejeter en l'accablant de reproches : « Pour prouver à ses amis qu'il ne voulait plus garder aucun ménagement, il publia toutes les circonstances de nos entretiens secrets [...]. Il distribua même cette mousse que je lui avais envoyée ou que souvent je lui avais laissé cueillir, mousse dont je m'étais dépouillée pour lui plaire et qui ne renaissait qu'avec peine » (Gaillard de la Bataille 75). En se dépouillant de sa mousse, c'est-à-dire de ses poils pubiens, Clairon/Cronel se dépouille de son intimité ; elle se met doublement à nu : elle se met à nu pour son amant qui, à son tour, la met à nu devant ses amis, ce pour quoi l'actrice se verra humiliée. L'ultime humiliation pour Clairon/Cronel est un spectacle de marionnettes mettant en scène, sur le ton de la moquerie, ses nombreuses infidélités : « Un jeune homme s'avisa d'informer celui qui faisait parler Polichinelle d'une partie de mes aventures et le pria d'en divertir le public ; de sorte qu'un soir, l'assemblée étant nombreuse, Polichinelle, qui se supposait un de mes amants, adressa à une marionnette femelle, à qui on avait la bonté de prêter mon nom, tous les reproches que méritaient mes infidélités [...] cette scène amusa le spectateurs à mes dépens » (Gaillard de la Bataille 76). Cette anecdote révèle quelques similarités entre le marionnettiste/Polichinelle et Gaillard de la Bataille, et entre le spectacle de marionnettes et le pamphlet de Gaillard de la Bataille. A l'image du marionnettiste faisant parler Polichinelle, Gaillard de la Bataille fait parler une Clairon fictive. Il est possible que, tout comme le marionnettiste, Gaillard de la Bataille ait été informé, par d'autres amants, des infidélités de l'actrice, ce qui lui aurait permis de donner suite au récit de ses aventures. Polichinelle et Gaillard de la Bataille jouent tous deux le rôle de l'amant éconduit cherchant à se venger de l'actrice en divulguant toutes sortes de détails graveleux sur son particulier. Le spectacle de marionnettes et le pamphlet de Gaillard de la Bataille ont pour objectif commun de non seulement venger les deux amants, mais aussi de divertir le public ;

Gaillard de la Bataille/Clairon/Cronel conclut la première partie de ses mémoires en disant espérer « amuser » son public par le récit de ses aventures (79). Avec le spectacle de marionnettes et le pamphlet, Clairon/Cronel et la véritable Clairon ne sont plus les actrices mais les spectatrices de leur propre histoire, ou du moins de l'histoire que leur supposent le marionnettiste et Gaillard de la Bataille, que cette histoire soit fidèle ou pas à la réalité.

Clairon/Cronel est critique de la célébrité pré-moderne : elle dénonce non seulement l'intérêt porté aux rumeurs (fondées ou pas) et leur capacité à construire comme à détruire une réputation, mais aussi le caractère éphémère et donc incertain de la célébrité, d'où son hésitation à faire carrière au théâtre. Bien que le métier d'actrice lui paraisse séduisant, Clairon/Cronel comprend que sa célébrité d'actrice ne relèverait pas de l'acquis mais demanderait à être sans cesse validée par ses juges et par le public, une mécanique qui, comme nous l'avons déjà vu dans mon deuxième chapitre, est propre à la célébrité pré-moderne : « la multiplicité des adorateurs chatouillait mon goût et ma vanité ; le nombre des offrandes flattait mon intérêt, mais je voyais un précipice caché sous des fleurs si brillantes. Il était rare de s'en garantir, et cette chute me paraissait cruelle » (Gaillard de la Bataille 54). Les mots « précipice » et « chute » appartiennent au champ lexical de l'échec. Si Clairon/Cronel n'en ignore pas la possibilité, elle se montre consciente des avantages qu'elle pourrait tirer d'une carrière au théâtre, en cas de succès : « Je me flattais que si je pouvais me faire recevoir à la Comédie, ma jeunesse et mes talents pourraient me procurer quelque amant libéral et distingué, qui me rendrait l'éclat où j'avais vécu pendant mon intrigue avec le baron » (Gaillard de la Bataille 55). Son succès au théâtre lui assurerait un parti honorable lui permettant de réhabiliter son image de prédatrice sexuelle. A la différence de Clairon/Cronel, la véritable Clairon prouvera ne pas dépendre d'un amant « libéral et distingué » pour se détacher (un tant soit peu) de son image de débauchée. L'éclat de la

véritable Clairon repose en grande partie sur son art. Les rumeurs circulant à son sujet n'enlèvent rien à son éclat, aussi désobligeantes soient-elles ; au contraire, elles gonflent sa célébrité et son pouvoir en tant que sujet intellectuel et culturel.

Alors que la véritable Clairon cherche à légitimer son image d'artiste-auteure à travers l'écriture de ses mémoires personnels, Clairon/Cronel envisage, sur les conseils de l'intendant, de réhabiliter son image en devenant « une de ces idoles publiques, qui de tout temps et à toute heure reçoivent de l'encens et des offrandes » (Gaillard de la Bataille 53), soit en poursuivant sa carrière d'actrice à Paris. De manière ironique, le théâtre – traditionnellement perçu, au dix-huitième siècle, comme moralement corrompu – représente, pour Clairon/Cronel, un moyen d'ascension sociale et de rédemption morale. En d'autres mots, tandis que l'actrice souffre de son association au théâtre, la prostituée en bénéficie. En évoquant la possibilité, pour Clairon/Cronel, de se faire actrice, Gaillard de la Bataille joue sur une certaine tendance à confondre la prostituée avec l'actrice, et inversement ; tout comme la prostituée peut accéder au statut d'actrice, l'actrice peut être réduite à l'image de prostituée.

Clairon/Cronel se sert de ses supposés mémoires pour réclamer le statut d'auteure.¹³⁹ Au moment de la publication d'*Histoire de mademoiselle Cronel*, il n'existe encore aucuns mémoires d'actrices et encore moins d'actrices-auteures, ce qui explique que le public soit sceptique quant au rôle de Clairon/Cronel dans l'écriture de ses soi-disant mémoires : Clairon/Cronel en serait-elle réellement l'auteure ? Dans la seconde partie de son ouvrage, Gaillard de la Bataille/Clairon/Cronel inclut une préface dans laquelle il défend le statut d'auteure de Clairon/Cronel ainsi que le contenu pour le moins scabreux de ses pseudo-mémoires. Le public ne questionnerait pas tant la capacité d'une actrice à écrire, mais la qualité

¹³⁹ La véritable Clairon fera de même en publiant ses propres mémoires en 1798.

d'auteure à laquelle elle se voit prétendre sous prétexte qu'elle ait écrit ses propres mémoires : « Auteur, dira peut-être quelqu'un, la licence est forte ; ce nom ne se donne ni à toutes sortes d'écrivains, ni à toutes sortes de personnes » (Gaillard de la Bataille 84). En d'autres mots, il ne suffit pas d'écrire pour se dire auteure. Clairon/Cronel s'interroge sur ce qui pourrait bien la priver du statut d'auteure : « Serait-ce la nature de l'ouvrage que porte mon nom ou la licence de mes mœurs qui m'ôterait ce glorieux avantage ? Serait-ce la bassesse de mon style ou le néant de mon état qui me priverait du droit de suffrage dans le cercle des beaux esprits ? » (Gaillard de la Bataille 84). Clairon/Cronel défend sa qualité d'auteure en se plaçant dans la lignée d'autres auteurs à la conduite dite « irrégulière » et à qui le titre d'auteur ne fut pas pour autant refusé :

Je ne me pique pas d'une vaste érudition ; mais je n'ai jamais lu, ni entendu dire à aucun savant, qu'une conduite irrégulière ait servi de motif à un pareil refus [celui du titre d'auteur] depuis la naissance de la République des Lettres, ou, pour parler plus juste, depuis que la frénésie d'écrire s'est emparée de l'esprit humain. Sapho, l'immortelle Sapho, à qui la savante antiquité a donné le nom de dixième Muse, mérita-t-elle d'être mise au rang des plus célèbres écrivains, par la pureté de ses mœurs ? Elle dont les galanteries firent autant de bruit dans la Grèce que ses écrits en font encore chez les savants. (Gaillard de la Bataille 84-5)

Clairon/Cronel cherche à légitimer le caractère licencieux d'*Histoire de mademoiselle Cronel* et de ses mœurs (dont l'ouvrage est censé se faire le reflet) en se définissant comme une sorte de Sapho moderne. Clairon/Cronel se sert de l'exemple de Sapho pour justifier l'idée selon laquelle un ouvrage devrait être jugé indépendamment de son auteur, et donc de ses mœurs.¹⁴⁰

Clairon/Cronel ne saurait se voir refuser la qualité d'auteure pour avoir publié un ouvrage jugé

¹⁴⁰ Il est également possible que Clairon/Cronel cherche à jouer sur l'association de Scudéry à Sapho pour faire respecter ses écrits et son statut d'auteure.

contraire à la morale, d'autant plus que « la galanterie et la débauche n'ont jamais été poussées si loin. Elles sont le pivot unique sur lequel roulent toutes les choses humaines, de sorte qu'il est comme impossible de passer aujourd'hui pour honnête homme sans être un peu débauché ; entreprendre les procès de la débauche serait entreprendre celui du genre humain » (Gaillard de la Bataille 86). Quant à ceux qui lui refuseraient le titre d'auteure en alléguant que « la vie d'une comédienne est un rien » et n'aurait, de ce fait, aucun intérêt à être racontée, Clairon/Cronel leur répond : « Nous sommes tous comédiens, la différence ne se trouve que dans l'étendue du théâtre et dans la durée de l'action. De cette vérité que personne ne contestera, il me semble que je peux conclure assez juste que l'histoire d'une comédienne est en raccourci l'histoire du genre humain » (Gaillard de la Bataille 89). Contre toute attente, Gaillard de la Bataille se voit obligé de faire une sorte d'apologie de l'actrice-auteure, au risque de compromettre le succès de cette deuxième partie d'*Histoire de mademoiselle Cronel* ; la continuation des mémoires de Clairon/Cronel en dépend. Son apologie de l'actrice-auteure constitue le premier texte (sous la forme d'une préface) à anticiper le rôle intellectuel et culturel prépondérant de l'actrice dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, et à légitimer, peut-être sans le vouloir, les futurs mémoires personnels de la véritable Clairon.

Les pseudo-mémoires de Clairon deviennent, dans la deuxième partie du pamphlet, des pseudo-pseudo-mémoires. Dans l'avant-propos de la troisième partie du pamphlet, Gaillard de la Bataille/Clairon/Cronel dément être l'auteur de cette deuxième partie, non pas, comme il le prétend, parce qu'il ne l'aurait pas lui-même écrite, mais parce que cette deuxième partie n'aurait pas eu le succès escompté : le public « [se serait] révolté de ce que, par une imitation manquée de mon caractère et de mon style [le caractère et le style de Clairon/Cronel], on lui présentait, pour la véritable, une Frétilton imaginaire » (Gaillard de la Bataille 144). Gaillard de la

Bataille/Clairon/Cronel comprend combien il est important, pour pouvoir continuer le récit des aventures de Frétilton, de satisfaire les attentes du public en y offrant, tout comme les *Mémoires secrets*, des détails scandaleux sur le particulier de l'actrice. Afin de justifier l'écriture et la publication d'une troisième partie, Gaillard de la Bataille/Clairon/Cronel demande à ce que la troisième partie du pamphlet ne soit regardée que comme la seconde. Bien que cette troisième partie soit, en réalité, la vraie seconde partie du pamphlet, Gaillard de la Bataille/Clairon/Cronel explique, dans l'avant-propos de la troisième partie du pamphlet, avoir choisi de l'intituler « troisième partie » pour ne pas la confondre avec la fausse seconde partie. Gaillard de la Bataille comprend que cette troisième partie (ou véritable seconde partie) doit promettre un récit aussi vraisemblable et aussi amusant que celui offert dans la première partie des mémoires ; son succès en dépend. Avant de s'y essayer, Gaillard de la Bataille se glisse dans la peau d'une Clairon/Cronel désabusée, pas pour avoir été imprimée à son insu, mais pour avoir servi de prête-nom à un récit calomnieux et grossier : « Je ne lui sais pas mauvais gré de m'avoir historiée par cette raison ; un bon cœur doit être charmé de se trouver l'occasion des avantages d'autrui ; mais j'ai été choquée des traits qu'il [l'auteur de la fausse seconde partie] a lancés sur deux personnes, dont les mœurs sont peut-être contraires à l'idée qu'il en veut donner au Public » (Gaillard de la Bataille 145). Le narrateur devient, dans cet avant-propos, un personnage double. Les pronoms personnels « je » et « il » sont une seule et même personne : Gaillard de la Bataille. « Je » fait référence à Gaillard de la Bataille déguisé en Clairon/Cronel (qui est censée avoir repris l'écriture de ses mémoires), et « il » à Gaillard de la Bataille, auteur de la seconde (et fausse) partie d'*Histoire de mademoiselle Cronel*. Avec le pronom personnel « il, » Gaillard de la Bataille cherche à se distancer du Gaillard de la Bataille à l'origine de cette fausse seconde partie, et ce de manière à justifier la publication d'une troisième partie. Clairon/Cronel devient,

dans cette troisième partie, une sorte de *layered character* aux prises d'un jeu narratif orchestré par Gaillard de la Bataille. Ce jeu narratif vise à maintenir l'illusion que la véritable Clairon est seule à avoir écrit et publié ses soi-disant mémoires, et, ce faisant, à protéger les intérêts de Gaillard de la Bataille : poursuivre le récit des aventures de Cronel sans se faire démasquer et, par le biais de ce récit, poursuivre sa vengeance. Bien que fictifs, les faux mémoires de Clairon prouveront laisser une marque indélébile sur la célébrité de la véritable Clairon. La fiction devient réalité : avec la parution d'*Histoire de mademoiselle Cronel*, la véritable Clairon devient, à son tour, la victime de propos diffamatoires. C'est par l'écriture de ses propres mémoires que la véritable Clairon pourra démentir les faits énoncés par Gaillard de la Bataille et faire découvrir au lecteur sa véritable histoire.

5.2 L'ÉCRITURE DU SOI: LES MÉMOIRES D'ACTRICES ET LE *SELF-FASHIONING*

5.2.1 Les mémoires au féminin et l'actrice

L'écriture constitue une forme d'émancipation sociale et intellectuelle pour la femme publique pré-moderne. Avant que le genre du pamphlet (politique) ne devienne, entre 1789 et 1800, le genre le plus répandu dans la production littéraire féminine,¹⁴¹ la femme écrivain se sert du genre des mémoires – genre qui ne cesse de se développer tout au long des dix-septième et dix-

¹⁴¹ Pour plus d'informations sur le nombre de femmes ayant publié avant, pendant, et après la Révolution, mais aussi sur le genre et sur la réception des ouvrages publiés par une femme, et sur le rapport de la femme à l'écriture, voir chapitre 2 dans *The Other Enlightenment : How French Women Became Modern* (2001) de Carla Alison Hesse. Voir aussi l'introduction de *Going Public : Women and Publishing in Early Modern France* (1995) des éditrices Elizabeth C. Goldsmith et Dena Goodman, et l'appendice dans *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France* (1991) de Dejean.

huitième siècles – pour inscrire ses idées (politiques et autres) et sa perception de l’Histoire dans l’imprimé et dans la mémoire collective. Elizabeth C. Goldsmith explique que les auteures de mémoires « contributed to a major shift in the idea of history, unmasking the traditional rhetorical pose of the memoir as an objective, historical document [and] attempted instead to bring to light the more polemical motives of memoirs, emphasizing the author’s investment in gaining the reader’s sympathy for one particular and personal version of events, [and] to stress the more private side of historical accounts of families or noble houses that were typically the focus of memoirs » (3). Alors que les mémorialistes hommes du dix-septième siècle « often referred to themselves in the third person, as if to stress the objectivity of their accounts, and alluded to their personal role in the events they were recounting only to sustain their claim to legitimacy as keepers of the historical record » (Goldsmith 2), les mémorialistes femmes font usage du pronom personnel « je » : en endossant la fonction de narratrice, elles se définissent comme seules à se connaître et donc seules à pouvoir raconter leur histoire. Elles se concentrent également davantage sur leur vie intime, une caractéristique propre au genre autobiographique. De par son statut de femme publique, l’auteure de mémoires offre une vision alternative et non-conventionnelle du passé, à savoir une conception particulière de la réalité historique en alliant l’autobiographique à l’historique. Marguerite de Valois (1553-1615) ouvre la voie à l’autobiographie féminine en 1628 avec la publication de ses *Mémoires et autres écrits de Marguerite de Valois*. Les mémoires de Clairon, publiés en 1798, s’inscrivent dans une longue lignée de mémoires au féminin, parmi lesquels figurent *Mémoires de Madame de La Guette, écrits par elle-même* (1681) de Madame de la Guette (1613-1676), *Mémoires* (1718) de la duchesse de Montpensier (1627-1693), *Mémoires* (1795) de Madame Roland (1754-1793), ou

encore *Souvenirs* (1835) d'Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842).¹⁴² Avec ses mémoires, Clairon devient membre d'une véritable élite, et participe à l'évolution du genre, un genre qui, initié par une reine puis repris par quelques frondeuses et autres actrices historiques, revient, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, à la femme professionnelle.¹⁴³

Avec la publication de ses propres mémoires, Clairon cherche à s'émanciper d'*Histoire de mademoiselle Cronel* et autres textes calomnieux, l'objectif étant de déconstruire ce qui a pu être dit sur elle et de reconstruire son image et son histoire avec ses propres mots. Bien que l'association de l'actrice à la prostituée subsiste, l'actrice se sert de l'espace des mémoires pour contrer les préjugés sociaux et sexuels touchant sa profession, prouvant, comme le souligne Elizabeth Eger, que « the actress could combine spectacle, intellect and authority in a performance that started on stage but asserted itself powerfully in the broader sphere of eighteenth-century and Romantic culture » (47) comme dans les mémoires d'actrices, par exemple, un genre pratiqué par quelques-unes des plus grandes actrices britanniques dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle.¹⁴⁴ Viv Gardner définit la production de mémoires comme « an exercise of self-representation, » voire une sorte de « solo performance, » et précise que « whatever the 'truth' of autobiographical writing, it allows the actress a heightened level of agency in terms of the way she 'presents' herself to the world » (8). Les mémoires d'actrices

¹⁴² Pour en savoir plus sur l'évolution du mémoire au cours des dix-septième et dix-huitième siècles, et sur le rapport de l'auteure au genre des mémoires, voir l'introduction de Winn et de Kuizenga dans *Women Writers in Pre-Revolutionary France : Strategies of Emancipation* (1997). Sur le passage de la femme forte à la femme de lettres (notamment dans le cas de Montpensier), voir chapitre 2 dans *Revising Memory : Women's Fictions and Memoirs in Seventeenth-Century France* (1990) de Faith Beasley.

¹⁴³ Sur l'émergence de la femme écrivain pré-moderne, et sur son rôle dans la création et dans le développement du genre romanesque, mais aussi du genre des mémoires, voir *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France* (1991) de Dejean.

¹⁴⁴ Parmi les mémoires d'actrices parus en Angleterre durant cette période figurent *A Narrative of the Life of Mrs Charlotte Clarke, Daughter of Colley Cibber* (1755) de Charlotte Clarke (1713-1760), *An Apology for the Life of George Anne Bellamy, Late of Covent Garden, Written by Herself* (1785) de George Anne Bellamy (1727-1788) *Memoirs of the Late Mrs Robinson, Written by Herself, with some Posthumous Pieces in Verse* (1801) de Mary Robinson (1757-1800), complétés et publiés par sa fille, Mary Elizabeth Robinson, après sa mort, et *The Reminiscences of Sarah Kemble Siddons, 1773-1785* (?) de Sarah Siddons.

permettent au lecteur d'accéder à une forme de « public intimacy » de l'actrice,¹⁴⁵ construite par l'actrice elle-même : cette « public intimacy » de l'actrice a pour objectif de donner au public l'illusion de connaître l'actrice dans son intimité, c'est-à-dire de connaître la femme derrière l'actrice, et d'entretenir une relation affective avec l'actrice, une relation qui reposerait sur le désir (et parfois la conviction) d'accéder à une intimité à distance de l'actrice et de s'identifier à l'actrice. L'actrice use de cette stratégie pour fructifier sa notoriété ; comme le remarque Engel, la mise en scène d'une « public intimacy » de l'actrice « fueled sales of tickets, memoirs, portraits, and the production of celebrity culture » (5). Cette « public intimacy » de l'actrice relève donc de la performance : « despite the appearance of power in the idea of authenticity, the concept of authenticity is an illusion that masks female agency and the power associated with female performances [...]. Authenticity is more about the audiences' reaction to the actress, in other words their understanding of her celebrity persona, than it is about the actress herself. » L'authenticité des mémoires d'actrices est ambiguë : l'actrice y raconte sa vérité ; en d'autres mots, sa « public intimacy » est une fabrication. Véritable technique de *self-fashioning*, la « public intimacy » de l'actrice telle qu'exposée dans ses mémoires vise à promouvoir et à vendre une certaine image de l'actrice, modelée par l'actrice.

Les mémoires d'actrices sont bien plus qu'un produit dérivé de la célébrité pré-moderne : ils participent à la construction de la célébrité de l'actrice. Véritable mécanisme de la célébrité pré-moderne, le genre des mémoires permet à l'actrice de « negotiate her 'celebrity' self, » soit « the 'character' created at the intersection of 'individuals and institutions, markets and media' » (Gardner 185). La création de ce « celebrity self » a une fonction à la fois commerciale et médiatique. Avec la publication de ses mémoires, l'actrice participe activement à la construction

¹⁴⁵ Ce terme est emprunté à Joseph Roach. Pour en savoir plus, voir « Public Intimacy : The Prior History of It » (2005) de Roach.

de son image en tant que femme publique et célèbre ; elle en contrôle et modèle la représentation dans l'imprimé. L'actrice fait de son « *celebrity self* » un véritable objet de consommation publique : la médiatisation de ce « *celebrity self* » répond à la fascination du public pour la vie publique et privée de l'actrice. Bien que l'actrice jouisse d'un certain degré d'autonomie dans la création de son « *celebrity self*, » ce « *celebrity self* » est modelé de manière à satisfaire les attentes et les désirs du public. En d'autres mots, le *self-fashioning* de l'actrice est indirectement *fashioned* par le public.

L'actrice profite du développement de l'imprimé et de la popularisation du théâtre, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, pour s'essayer à l'écriture : à travers la publication de ses mémoires, l'actrice cherche à broser un portrait plus positif d'elle-même. Engel remarque que « *women's ability to create and publish their own words became a common practice in the eighteenth century, marking a shift in ideologies about gender : as women became increasingly associated with the private and the domestic, they were also more public than ever* » (15). Contrairement à la majorité des auteures de mémoires pré-modernes, l'actrice-auteure est victime de nombreux préjugés (sociaux et sexuels) liés à sa profession et à son exposition médiatique, ce qui explique qu'elle ait des difficultés à faire valoir ses écrits et sa qualité d'auteure ; les écrits de l'actrice pourraient, à l'image de leur auteure, heurter la pudeur. Selon Engel, « *performing, posing, and narrating versions of themselves only resulted in success if they could somehow link their personas to available models of desirable femininity* » (20-1), c'est-à-dire si elles pouvaient faire en sorte d'allier leur profession et leur exposition médiatique avec leurs responsabilités domestiques. Si Caliste ne parvient pas à offrir un modèle d'actrice domestiquée réussie, faute (peut-être) de pouvoir se raconter elle-même et, par conséquent, de pouvoir participer activement à la construction de son image de femme à la fois publique et vertueuse – en tant que narrateur

du récit, William l'en empêche – les mémoires de Clairon permettent à l'actrice de donner voix à son propre « je, » de raconter sa propre vie, et d'articuler ses propres réflexions sur son art. Aussi innovateurs les mémoires de Clairon soient-ils – Clairon est la première actrice française à publier ses réflexions sur l'art théâtral – ils semblent n'avoir connu qu'un succès mitigé auprès des lecteurs, du moins chez certains d'entre eux : si Clairon remplit la promesse que retient le titre de ses mémoires, « publiés par elle-même »¹⁴⁶ – elle y révèle, comme promis, plusieurs aspects de sa personnalité : Clairon l'actrice, Clairon l'amante, et, pour la première fois, Clairon l'auteure – elle ne répond pas au fantasme de la voir elle-même raconter les détails de son particulier, comme ce fut le cas de Clairon/Cronel dans *Histoire de mademoiselle Cronel*. Clairon choisit de taire son particulier dans un effort de légitimer son image en tant que sujet intellectuel et culture, un choix qui se reflète dans l'organisation et dans le contenu de ses mémoires.

La première édition des mémoires de Clairon est organisée de manière à porter l'attention du public sur ses qualités d'actrice-artiste-auteure, et non sur son particulier. Clairon commence le récit de cette première édition par ses réflexions sur l'art théâtral/dramatique. Elle réunit d'abord toutes les qualités naturelles nécessaires pour bien jouer la tragédie, à savoir une voix « forte et sonore » (Clairon 23), une bonne constitution, ou encore une mémoire « prompte et sûre » (Clairon 36). Puis, elle établit une liste des talents à acquérir pour perfectionner ces dons de la nature et pour faire illusion. Clairon conclut ses réflexions avec une analyse de ses plus grands rôles tragiques, précédée d'un portrait critique de sa plus grande rivale, Mademoiselle Dumesnil. Les événements ayant trait au privé de l'actrice ne figurent que dans la deuxième

¹⁴⁶ Comme nous le verrons plus tard, une première édition de ses mémoires fut publiée à son insu, contraignant l'actrice à en faire imprimer une nouvelle, la seule qu'elle dise avouer. En précisant (dans le titre) que cette nouvelle édition des mémoires fut « publié[e] par elle-même, » Clairon en revendique la paternité ainsi que le contenu.

moitié des mémoires. Clairon y inclut quelques anecdotes sur ses rôles, plusieurs lettres et chansons écrites par Clairon elle-même, ses réflexions sur le mariage, et des conseils adressés à sa fille d'adoption, Marie-Pauline Ménard. Une deuxième édition, légèrement retouchée et augmentée, des mémoires de Clairon paraît la même année que la première, mais sous un nouveau titre : *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur la déclamation théâtrale ; publiées par elle-même*. L'organisation des mémoires y est remaniée : Clairon place l'historique de sa vie ainsi que quelques anecdotes, lettres, et autres écrits avant ses réflexions sur l'art théâtral. Si l'organisation de cette deuxième édition se veut plus traditionnelle – les événements marquants de sa vie y sont présentés de manière plus chronologique – la vie publique et la vie privée de l'actrice demeurent complètement séparées. En maintenant ce clivage, Clairon rend compte de la difficulté pour l'actrice de concilier sa vie d'actrice et sa vie de femme sans que sa réputation n'en souffre.¹⁴⁷

Les conditions dans lesquelles fut publiée la première édition des mémoires de Clairon témoignent des difficultés rencontrées par l'actrice pour contrôler l'image qu'elle souhaite transmettre d'elle-même à la postérité. Les mémoires de Clairon sont précédés par une lettre adressée au rédacteur du *Publiciste* dans laquelle l'actrice réagit à la publication prématurée de ses mémoires en Allemagne et en allemand telle qu'annoncée par l'hebdomadaire le 8 août 1798. Dans sa lettre,¹⁴⁸ Clairon précise que son intention était que ses mémoires ne soient publiés que dix ans après sa mort. Bien que surprise d'avoir été publiée à son insu, elle reconnaît avoir confié le manuscrit de ses mémoires « à un étranger, homme de lettres, que j'aime, que j'estime autant qu'il est possible » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* n. pag.). Il s'agit de son ami,

¹⁴⁷ Il est possible que les conditions dans lesquelles fut publiée la première édition des mémoires aient affecté l'organisation du récit. Comme nous le verrons, la première édition des mémoires de Clairon fut publiée dans l'urgence, laissant peu de temps à l'actrice pour se relire ou pour revoir l'organisation de son récit.

¹⁴⁸ Cette lettre fut publiée par le *Publiciste* dans son numéro du 15 août 1798.

l'écrivain suisse Henri-Jacques Meister (1744-1826). Si Meister est le seul à qui elle ait bien voulu confier une copie de son manuscrit, elle refuse de le croire responsable d'une telle trahison – « La connaissance intime que j'ai de ses principes et de sa moralité, me fait rejeter loin de moi toute idée d'infidélité » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* n. pag.) – et préfère privilégier la thèse du vol. Pourtant, sa correspondance avec Meister, retrouvée par Goncourt, prouve la culpabilité de Meister. Selon Jaubert, Clairon aurait feint de croire à un vol de peur de « perdre la face devant *Le Publiciste* et ses lecteurs » (299). Dans une lettre datant du 13 septembre 1798 (et retranscrite chez Goncourt), Clairon explique avoir confié une copie de son manuscrit à Meister afin de le tirer d'une impasse financière : « Vous me dites, un jour, que vous étiez embarrassé pour votre correspondance littéraire, parce que les livres courants et les spectacles ne vous offraient rien de digne d'être cité¹⁴⁹ [...] : touchée de votre situation, et je vous le jure, sans aucune présomption pour mes faibles talents, je vous ai remis un des deux manuscrits que j'avais, en consentant que vous y prissiez, par-ci par-là, quelques morceaux qui pussent faire au moins remplissage » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 423). Malgré sa « répugnance » à être publiée de son vivant, Clairon dit consentir à l'être, fût-ce pour aider son ami, et ajoute que, « cet ouvrage devant [lui] appartenir un jour, [il] ne fer[ait] qu'en avancer la jouissance de quelques moments » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 423-4). Ce que finit par faire Meister, à la surprise de Clairon (Meister avait d'abord décliné l'offre de Clairon, celle-ci ayant refusé que son texte soit coupé ou corrigé avant impression).¹⁵⁰ En apprenant la publication d'une édition en allemand de ses mémoires, Clairon s'empresse d'en faire elle-même imprimer une seconde (la première en

¹⁴⁹ La Révolution force Meister à rentrer en Suisse où il essaie, en vain, de prolonger la *Correspondance littéraire* de Grimm : « Malgré ses tentatives pour avoir des informateurs à Paris, les nouvelles des lettres étaient rares, celles des spectacles, absentes. Les abonnés, eux aussi, se raréfiaient » (Jaubert 299).

¹⁵⁰ La surprise de Clairon est en elle-même surprenante : Clairon n'a-t-elle pas, dans sa lettre du 13 septembre 1798, fait de Meister le maître de la publication de son manuscrit ? Qu'il revienne sur sa décision de ne pas publier le manuscrit de Clairon était un risque que Clairon ne pouvait ignorer.

français), seul moyen de reprendre possession de ses mémoires et, ce faisant, de son image.¹⁵¹ En dépit des efforts déployés par Clairon pour expliquer, voire justifier la publication prématurée de ses mémoires, Goncourt doute, une nouvelle fois, de la sincérité de Clairon : « Je crains bien que l'ex-tragédienne n'ait eu plus de consentement que de chagrin, de la publicité anticipée de ses Mémoires, publicité qui lui permettrait d'atteindre sa rivale, encore de son vivant, et d'empoisonner ses dernières années » (*Mademoiselle Clairon* 426-7). Clairon avait anticipé le besoin de se défendre des critiques faites à Dumesnil, au cas où ses mémoires seraient publiés avant sa mort et avant celle de sa rivale. Dans une lettre adressée à l'éditeur de ses mémoires – et reproduite par Goncourt dans sa monographie sur Clairon – Clairon justifie son geste en ces mots : « J'ai le désir d'aider de jeunes acteurs à reconnaître les sentiers qui mènent à la célébrité, je n'ai pu choisir un modèle plus imposant que les talents et les erreurs de la citoyenne Dumesnil » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 428). Si Clairon semble regretter, dans une certaine mesure, la manière dont ses mémoires (et donc son portrait de Dumesnil) furent publiés et reçus du public – « On sait la loi qu'on m'a imposée de les imprimer moi-même. J'étais alors dans un état de langueur, qui ne me permit ni de relire mon manuscrit, ni d'en suivre l'impression » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 427) – elle ne semble pas en regretter le contenu : « Plus je relis cet article [le portrait de Dumesnil], moins il me paraît possible de le supprimer ou de le changer » (Goncourt, *Mademoiselle Clairon* 428). Que Clairon se soit servie de ses mémoires pour régler ses différends avec Dumesnil ou pour offrir de véritables leçons sur l'art théâtral, ses mémoires n'en demeurent pas moins un témoignage important des rivalités ayant influencé sa production littéraire.

¹⁵¹ Clairon publie une seconde édition de ses mémoires en français en 1799. Meister en publiera une traduction en allemand cette même année. Pour en savoir plus, voir Jaubert 300.

5.2.2 Mémoires d'actrices et rivalités

Véritable mécanisme de la célébrité pré-moderne, la rivalité entre actrices a une fonction productive en ce qu'elle conduit à l'écriture. La rivalité entre Clairon et Dumesnil fait partie intégrante de leurs mémoires respectifs. Clairon consacre une partie de ses mémoires au portrait critique de sa rivale, qu'elle décrit comme une femme dépourvue de toute espèce d'agrément : « Dumesnil n'était ni belle ni jolie ; sa physionomie, sa taille, son ensemble, quoique sans aucune défectuosité de la nature, n'offraient aux yeux qu'une bourgeoise sans grâces, sans élégance, et souvent au niveau de la dernière classe du peuple [...]. Sa voix sans flexibilité, n'était jamais touchante [...]. Ses gestes étaient souvent trop forts pour une femme, ils n'avaient ni rondeur, ni moelleux » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 84-5). A travers ce portrait physique peu flatteur de Dumesnil se dessine une sorte de hiérarchie sociale de l'actrice : alors que le physique et l'allure de Dumesnil sur scène la rapprochent du peuple, le jeu de Clairon lui vaut, quant à elle, le titre de reine du théâtre. Le portrait physique de Dumesnil est suivi de vives critiques sur son jeu qui permettent à Clairon de se définir en opposition avec sa rivale. Clairon reproche à Dumesnil, en s'adressant directement à elle, d'avoir changé son jeu et, ce faisant, de s'être égarée, c'est-à-dire d'avoir perdu de vue ses propres leçons : « Le rire que vous excitez aujourd'hui, vous paraît-il donc plus flatteur que l'admiration qu'on vous témoignait autrefois ? Est-ce à vous qu'il convient de confondre Sémiramis avec la femme de Sganarelle ? Que veulent dire ces tons de force à la fin de chaque couplet ? A quoi faites-vous le sacrifice de vos lumières, de votre raison et de vos talents ? » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 86). Clairon en conclut que Dumesnil « cherchait plus à séduire la multitude qu'à plaire aux connaisseurs » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 85) ; comme le résume Chaouche, Dumesnil « choisit la facilité, voire la trivialité de sorte que son jeu est le fait d'une actrice qui joue l'éclat et non le personnage »

(*Ecrits sur l'art théâtral* 405). Dumesnil répond aux attaques de sa rivale par le biais de ses propres mémoires (rédigés par Charles-Pierre Coste d'Arnobat), qu'elle publie en 1799. Dumesnil y corrige les propos tenus par Clairon à son sujet, et met le lecteur en garde contre la subjectivité déformante des réflexions théoriques formulées par Clairon dans ses mémoires : comme le prouvent les critiques dont Dumesnil est la cible, les réflexions de Clairon sur son art ne sont pas guidées par la raison, mais par une certaine subjectivité.

La rivalité entre Clairon et Dumesnil a non seulement nourri leurs mémoires respectifs, mais aussi les discours sur l'art théâtral du dix-huitième siècle. Les deux actrices deviennent, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, représentatives de deux discours antithétiques sur l'art théâtral : tandis que le jeu d'improvisation de Dumesnil se place du côté de la sensibilité et de l'instinct, l'intellectualisation d'un rôle par l'étude – procédé permettant à l'acteur et à l'actrice de se distancier de son personnage, un geste nécessaire à la construction du personnage et à son interprétation – se place du côté de l'art (Clairon). Alors que Diderot semble rejeter le jeu de Dumesnil,¹⁵² – Chaouche précise que « la notion de sensibilité reste chez Diderot toujours intimement liée au 'sublime' mais non pas au 'beau' : elle est donc à rejeter » (« *L'imgo* de l'actrice » 383)¹⁵³ – la majorité des discours sur l'esthétique théâtrale au dix-huitième siècle l'encense et le juge supérieur à celui de Clairon. D'après les partisans de Dumesnil, ce sont ses talents d'instinct, son travail d'improvisation, et sa sensibilité qui lui auraient permis « d'entrer en fureur, c'est-à-dire d'être littéralement inspirée sur scène, au contraire de Mlle Clairon, qui se possède en toutes circonstances » (Chaouche, « *L'imgo* de l'actrice » 383). Le jeu de Dumesnil

¹⁵² Sur sa défense du système traditionnel de déclamation tel qu'incarné par Clairon, voir son *Paradoxe sur le comédien*.

¹⁵³ Pour en savoir plus, voir Chaouche 383-4.

relève de l'inné : à la différence de Clairon, elle aurait été dotée d'un talent naturel pour le théâtre qui la dispenserait d'étudier autant pour ses rôles que Clairon.

Rivales de talents, Clairon et Dumesnil se définissent, à travers leurs mémoires respectifs, comme deux modèles de célébrité distincts, que ce soit de par leur jeu, mais aussi de par leur rapport aux médias. La rivalité entre les deux actrices commence sur scène. Clairon choisit de faire ses débuts à la Comédie française dans le rôle de Phèdre, rôle jusqu'alors tenu par Dumesnil. D'après Gribble, le jeu de Clairon aurait excellé celui de Dumesnil. En comparant le jeu des deux actrices, les juges de leurs talents respectifs dressent les deux nouvelles rivales l'une contre l'autre. De cette rivalité naît une certaine crainte de voir le succès de l'une menacer la célébrité de l'autre. Aussi célèbre Dumesnil soit-elle – la supériorité du jeu de Clairon n'enlève rien au talent, au mérite, et à la gloire de Dumesnil – elle ne bénéficie pas de la même couverture médiatique que son prédécesseur, Mademoiselle Lecouvreur, ou que sa nouvelle rivale. Contrairement à Lecouvreur et à Clairon, Dumesnil n'a jamais été l'objet de rumeurs graveleuses ni citée dans les rapports de police de l'époque. Il est possible que son jeu, mais aussi son répertoire, l'aient protégée des médias. Alors que Clairon a souvent repris des rôles de fille et de sœur du roi, de soubrette, ou encore de confidente, Dumesnil est surtout connue pour ses rôles de mère, rôles à travers lesquels elle a pu faire transparaître sa sensibilité maternelle (à la différence de Clairon en Médée, par exemple) et se définir en tant qu'actrice vertueuse à la Siddons ou à la Andreini. Le répertoire de Dumesnil appartient au registre tragique, un répertoire qui, plus noble et, par conséquent, plus respecté du public, aurait permis à Dumesnil de minimiser son exposition médiatique et, ce faisant, de garder privés les aspects les plus intimes de sa vie personnelle. Comme l'explique Chaouche, « il se produit une assimilation entre le rôle et la personne dans l'esprit du public (sorte d'ascension sociale factice) qui va même jusqu'à traiter

différemment le comédien du tragédien dans la sphère privée » (« L'*imago* de l'actrice » 380). Bien que Clairon ait, tout comme sa rivale, repris de nombreux rôles tragiques, elle reste l'actrice la plus médiatisée du dix-huitième siècle. Il est possible que ses rôles comiques aient davantage marqué l'esprit du public – d'autant plus que sa célébrité d'actrice repose, depuis ses débuts en province jusqu'à son arrivée à la Comédie française, sur ses rôles dans le registre comique¹⁵⁴ – et que la légèreté de son répertoire comique ait facilité son exposition médiatique et justifié l'accès du public à sa vie privée. Selon Gribble, Clairon ne serait pas supérieure à Dumesnil de par son jeu, mais de par le pouvoir de sa personnalité : « The battle was only in appearance a battle between methods – in reality it was a conflict between personalities. Clairon's methods appeared to be the better because her personality was the stronger. She imposed her personality on the playgoers of her time as Dumesnil could not. Consequently she is now remembered, whereas Dumesnil is forgotten, though she arrived at her pinnacle of glory from beginnings as humble as one can conceive » (95). La personnalité de Clairon fait partie de ce que Joseph Roach appelle son « It-Effect, » c'est-à-dire un ensemble de qualités et de *je ne sais quoi* qui la distingue des autres actrices.¹⁵⁵ Eût-elle été davantage présente dans les médias de l'époque, ou eût-elle elle-même écrit et publié ses propres mémoires, Dumesnil aurait peut-être pu, elle aussi, bénéficier du « It-factor » et inscrire sa célébrité dans la mémoire collective. Or, les mémoires de Dumesnil ne sont encore lus et étudiés qu'en raison même de leur sujet : les mémoires de la célèbre Clairon.

¹⁵⁴ Bien que Clairon se soit d'abord fait connaître dans le registre comique, « her acting [in comedy] was distinctly inferior to her performances in tragedy [...]. Possibly recognizing that her true vocation was tragedy she was now somewhat careless of the impression she might make in other roles » (Williams 292).

¹⁵⁵ Pour plus d'informations, voir l'introduction de *It* (2007) de Roach.

5.2.3 Les mémoires de Clairon

Clairon ouvre la première édition de ses mémoires avec un texte curieux : le récit fantastique d'une rupture entre l'actrice et un certain M. de S. qu'elle rencontre en 1743, suite à son premier succès à la Comédie française. Si, tout comme Gaillard de la Bataille, M. de S. est rejeté par celle qu'il désire, sa vengeance s'opère après sa mort, depuis l'au-delà. Comme l'explique Clairon, M. de S. se manifeste depuis l'au-delà sous la forme d'un cri, ressenti tous les soirs à la même heure. En décrivant ce phénomène curieux, Clairon dit appeler ce cri son « revenant, » un terme soulignant son caractère quasi « fantom[atique] » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 7). Alors que William est hanté par la vue de Caliste, Clairon est, quant à elle, littéralement hantée par son amant. L'idée d'être hanté – par un amant ou par sa propre célébrité, comme c'est le cas pour Clairon – fait écho au terme « ghosting, » introduit par Herbert Blau dans son *Take Up the Bodies : Theater at the Vanishing Point* (1982), et repris par Marvin Carlson dans *The Haunted Stage : The Theater as Memory Machine* (2001). Pour Carlson, « ghosting » est un phénomène qui affecte chaque aspect d'une pièce : une pièce est hantée par ses représentations antérieures ; un acteur est hanté par ses rôles passés ; un rôle est hanté par le jeu de tout acteur l'ayant déjà entrepris ; une scène, un costume, ou encore un accessoire est hanté par l'usage qui en a déjà été fait dans d'autres pièces ; un spectateur est hanté par la célébrité d'une pièce, d'un dramaturge, ou d'un acteur. C'est ce dernier aspect qui m'intéresse ici. Le lecteur des mémoires de Clairon est hanté par la célébrité de l'actrice telle qu'elle fut construite par Gaillard de la Bataille, par les *Mémoires secrets*, ou encore par les rapports de police du dix-huitième siècle. Ce « ghosting » est contraignant, aussi bien pour le lecteur des mémoires de Clairon que pour Clairon elle-même : hanté par tout ce qui a déjà pu être imprimé sur Clairon, le lecteur doute de la sincérité de l'actrice dans ses mémoires, un point sur lequel je reviendrai plus tard. Aussi contraignant ce

« ghosting » soit-il, il permet à l'actrice de cultiver sa « layered interiority, » c'est-à-dire d'y ajouter de nouvelles couches à chaque nouvelle publication (quelle qu'elle soit), et, ce faisant, de gonfler sa célébrité.

L'importance de ce texte d'introduction aux mémoires de Clairon réside dans sa vision singulière de la célébrité féminine pré-moderne : à travers ce récit, Clairon articule, pour la première fois, les différents mécanismes de sa célébrité d'actrice. Elle rend compte, en une vingtaine de pages, de l'intérêt porté à son particulier (qu'il s'agisse de sa vie amoureuse ou de son intérieur, psychologique et domestique) et des désirs suscités par sa célébrité. Un soir, le cri de M. de S. fait place à un coup de fusil, tiré dans une des fenêtres de Clairon. La police prend alors toutes sortes de précautions – renforcées, sans doute, par la célébrité même de Clairon – visant à assurer la sécurité de l'actrice. L'une de ces précautions consiste à fouiller l'appartement de Clairon : « Les jours suivants, [les maisons] furent gardées du haut en bas ; on visita toute la mienne ; la rue fut remplie par tous les espions possibles ; mais, quelque soins qu'on prît, ce coup, pendant trois mois entiers, fut entendu, vu, frappant toujours à la même heure, dans le même carreau de vitre, sans que personne ait jamais pu voir de quel endroit il partait. Ce fait a été constaté sur les registres de police » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 9). Que l'histoire du revenant serve d'excuse (ou pas) à la police pour enquêter sur le particulier de l'actrice, l'appartement de l'actrice devenu scène de crime fait l'objet d'une investigation publique qui, initiée par la police, est reprise, puis résolue par une vieille amie de M. de S. L'amie de M. de S. demande à venir voir Clairon dans son appartement, une requête qu'elle explique en ces mots : « Depuis longtemps, mademoiselle, j'ai le désir le plus vif de vous connaître [...]. Les lieux que vous habitez sont intéressants à connaître. Vos talents ont une célébrité qui ne me laisse point de doute sur votre esprit ; je vois qu'on ne m'a pas trompée sur

votre figure : je désire savoir si le récit des lieux est aussi fidèle ; et, de place en place, suivre son malheureux ami dans ses espérances et son désespoir » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 16). A l'image du lecteur des mémoires de Clairon qui, désireux de connaître l'actrice dans son entière vérité, est amené à comparer la Clairon des médias avec la Clairon des mémoires, l'amie de M. de S. cherche à comparer la Clairon de M. de S. avec la Clairon qui se présente à elle. Son intérêt pour l'intérieur de Clairon – qu'il s'agisse d'un intérêt pour les lieux qu'elle habite ou pour sa manière d'être et de penser – se mesure à la célébrité de l'actrice : sa célébrité en tant qu'actrice, mais aussi en tant qu'ancienne amante de M. de S., la rend intéressante et digne d'être connue. Au cours de son entretien avec Clairon, l'amie de M. de S. révèle l'identité du revenant : il s'agit de son ancien amant. Au moment de mourir, il aurait confié à son amie : « La barbare !... elle n'y gagnera rien ; je la poursuivrai autant après ma mort, que je l'ai poursuivie pendant ma vie ! » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 19). Aussi étrange l'histoire du revenant soit-elle – de par son caractère fantastique, mais aussi de par sa place dans les mémoires de Clairon – elle jette un regard nouveau sur la célébrité de Clairon : sa célébrité d'actrice la destine à être hantée, que ce soit par ses anciens amants ou par ce qui est imprimé contre elle. Clairon se voit non seulement hantée par l'esprit de M. de S., mais aussi par le pamphlet de Gaillard de la Bataille qui, jusqu'en 1798 (date de publication des mémoires de Clairon), continue de compromettre l'intégrité de Clairon.

Faute de correspondre à la Clairon de Gaillard de la Bataille ou à la Clairon des *Mémoires secrets*, la Clairon des mémoires éveille, dans l'esprit du lecteur, quelques soupçons sur sa sincérité. Goncourt se montre particulièrement piqué par le manque de sincérité supposé de Clairon dans ses mémoires :

Ces Mémoires [...] si pleins de forfanteries, ces Mémoires à la confession toujours apprêtée, toujours solennisée, toujours ostentatoire, [...] ces Mémoires où perpétuellement les gens sont portraiturez, les évènements rédigés pour la plus grande gloire d'un orgueil sans exemple, ces Mémoires sans détails intimes, et ne renfermant rien de révélateur sur la femme, ces Mémoires où, depuis sa naissance, la fille naturelle du sergent François-Joseph Désiré et de la Scanapiecq trompe son public de lecteurs, ces Mémoires qui auraient pu être si curieux pour l'histoire du théâtre, des lettres, de la grande société du XVIIIe siècle, ces Mémoires sans véracité, ces Mémoires remplis de mensonges, selon l'expression de Mlle Dumesnil, n'avaient qu'un assez médiocre succès.

(*Mademoiselle Clairon* 431-2)

La méfiance agacée de Goncourt quant à la sincérité de Clairon témoigne des contraintes rencontrées par l'actrice en tant qu'auteure : bien que Clairon soit la première, en France, à inaugurer le genre des mémoires d'actrices, elle n'est pas libre d'en inventer les codes et de se raconter elle-même, tel qu'elle le désire, sans que l'authenticité de ses mémoires ne soit remise en cause. Quand bien même Clairon se servirait de ses mémoires pour réinventer son image, et non pour en offrir une représentation réelle, sur quels textes Goncourt se base-t-il pour juger de la sincérité de Clairon ? Sur les anecdotes répertoriées dans les *Mémoires secrets* ? Sur les rapports de police du dix-huitième siècle ? Sur le pamphlet de Gaillard de la Bataille ? Comment juger de la sincérité de Clairon si ses mémoires sont les premiers censés révéler son moi véritable ? Goncourt reproche-t-il à Clairon un vrai manque de sincérité ou lui reproche-t-il de ne pas correspondre à la Clairon qu'il avait jusqu'alors lue et imaginée ? Dans les deux cas, les mémoires de Clairon déçoivent : Clairon n'aurait pas su jouer sur les attentes du public, c'est-à-dire aller dans le sens de ce qui a déjà pu être imprimé sur elle, ce qui expliquerait le succès

mitigé, voire « médiocre » (à en croire Goncourt), de ses mémoires ; le public n'aurait pas pu y retrouver la Clairon qu'il pensait avoir toujours connue.

Aussi controversés les mémoires de Clairon soient-ils, ils rencontrent un succès de curiosité certain, Clairon étant la première actrice à penser son art et à inclure ses réflexions dans ses mémoires. L'actrice consacre une partie de ses réflexions à la défense de sa profession. Il s'agit, selon Chaouche, de la partie la plus forte et la plus intéressante de ses réflexions, sans doute parce qu'elle y paraît la plus sincère. J'ajouterais que la force et l'intérêt de cette partie reposent avant tout sur ses enjeux : Clairon comprend que, pour légitimer ses aspirations en qu'auteure, elle doit d'abord légitimer sa profession et se faire respecter en tant qu'actrice-artiste. Selon Clairon, la société tout entière est responsable du sentiment d'injustice sociale dont souffre la communauté des acteurs : « Quoi ? le monarque qui m'appelle, me retient et me pensionne, le gentilhomme de la chambre qui préside au spectacle, l'auteur qui m'apporte son ouvrage, le public qui vient m'entendre, m'applaudir, tous seraient innocents, hors moi ? J'obéis à l'autorité qui m'enchaîne : j'ajoute de nouvelles beautés aux vers qu'on me confie, je vous fais passer deux heures délicieuses ; et vous m'en punissez ? Cette inconséquence n'a point de nom » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 77-8). Clairon condamne ici l'hypocrisie de toute une société. Au lieu de faire supprimer les spectacles considérés dangereux, la société les excuse en rejetant la faute sur les acteurs, qu'elle punit en leur refusant un statut social. Or, la licence des mœurs n'est pas le fait des spectacles publics, ni des acteurs, mais de ceux les ayant autorisés (et qui, afin de préserver leurs propres plaisirs, refusent de les supprimer). Cette hypocrisie ambiante témoigne d'une certaine peur vis-à-vis de l'acteur et de son statut social. En tolérant les spectacles, c'est-à-dire en reconnaissant qu'ils ne sont pas moralement dangereux, la société se verrait dans l'obligation de révoquer les lois sur l'excommunication des acteurs et donc de leur accorder un

statut social. Clairon se sert de ses mémoires pour continuer son combat contre ces lois, combat nécessaire à la reconnaissance sociale du métier d'acteur, et, par association, à la légitimation des aspirations artistiques et intellectuelles de Clairon : « Rompez les barrières qui ne permettent pas au comédien d'approcher des autels ; ne le forcez plus d'être célibataire ; qu'il puisse s'allier sans courir le risque de voir exhéréder l'être qu'il choisit ; et s'il donne alors des sujets de scandale, punissez-le, méprisez-le ; j'y consens » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 79). Clairon demande à ce que la société accorde aux acteurs et actrices le droit de mener une vie honnête, tant sur le plan professionnel que privé. Une telle demande appelle à défendre la valeur commerciale et monétaire de leur travail :

On dit encore que l'argent qu'on donne à la porte, est déshonorant pour celui qui le reçoit [...]. Mais, est-il un seul être qui ne sache que, qui que ce soit au monde, ne fait rien sans être payé ? Est-il une charge, un emploi sans appointements, ou sans honoraires, ou sans tour de bâton ? Je ne puis me nourrir, m'habiller, me loger, sans donner de l'argent en échange. Si je passe un acte, je le paye ; si je fais une consultation d'affaire, je paye l'avocat et le procureur ; si j'appelle un médecin, je le paye. J'ai présenté des enfants au baptême, j'ai payé. J'ai perdu des parents, des domestiques, j'ai payé les secours spirituels qu'ils ont reçus ; j'ai payé leurs enterrements. Si je veux faire dire une messe, je la paye 10, 15 ou 20 sous selon l'église où je m'adresse. (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 79-80)

Clairon cherche ici à rétablir l'honneur des acteurs en insistant sur le droit et sur le mérite qu'ils ont à percevoir un salaire. Ce faisant, elle place les acteurs sur un même pied d'égalité que les avocats, les médecins, ou les prêtres (parmi tant d'autres) ; elle élève le métier d'acteur au rang d'autres professions respectées de tous. Clairon conclut sa défense du métier d'acteur par

quelques mesures visant à réformer le théâtre et, par association, l'image des acteurs : « Qu'une place à la comédie, une part, un emploi, ne soient plus la récompense de la séduction et de la débauche ; qu'on n'admette plus les bambins, protégés par les gens en place ; que le public seul soit juge des talents ; que la comédie seule soit juge de l'utilité des sujets » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 82). De telles mesures restitueraient aux acteurs leur dignité et leur permettraient de vivre de leurs talents en toute honnêteté et en toute légitimité.

Après avoir défendu sa profession, Clairon tend à corriger sa réputation d'actrice débauchée, une démarche nécessaire à la légitimation de son statut d'actrice-auteure. Elle corrige sa réputation de débauchée en défendant la singularité de sa position : bien qu'elle n'ait jamais été mariée ni eu d'enfants, elle prouve être une femme vertueuse. A travers le récit de sa vie amoureuse, dont elle retrace l'historique dans ses « Réflexions sur les mariages d'inclination, ou pourquoi j'ai refusé de me marier, » et ses « Conseils à ma jeune amie, » adressés à une certaine Pauline,¹⁵⁶ sur l'art d'être une bonne épouse et une bonne mère, Clairon ajoute une nouvelle couche à sa « layered interiority » qui permet au lecteur de la découvrir, pour la première fois, en tant qu'amante et mère de substitution vertueuses.¹⁵⁷ Avant de faire valoir la singularité de sa position, Clairon revient sur ce qui la définit en tant que femme vertueuse, à commencer par sa profession. A l'image de l'acteur Riccoboni, Clairon appelle à une moralisation du théâtre et, par association, de sa profession. Alors que le théâtre se voit toujours, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, accusé de corruption morale, Clairon dit devoir sa vertu à sa profession : « Obligée de méditer sans relâche sur tous les grands personnages de l'antiquité, sur leurs vertus,

¹⁵⁶ Il s'agit de Marie-Pauline Ménard. Légataire universelle de Clairon, elle est perçue à tort comme sa fille.

¹⁵⁷ Il est possible que la singularité de sa position ait affecté l'organisation de ses mémoires. Contrairement à Madame Roland, Clairon n'a pas une fille à qui dédier ses mémoires, par exemple. Elle ne dispose pas non plus de modèles à suivre – elle est la première actrice à publier ses propres mémoires – ce qui pourrait expliquer que ses mémoires ne soient pas aussi structurés que ceux publiés par ses contemporaines.

sur leurs faiblesses, il fallait nécessairement que mon âme s'élevât, et que mon cœur s'attendrît » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 306). C'est au nom de cette vertu, cultivée dans l'espace du théâtre, que Clairon justifie les hommages qui lui sont rendus : « Ma société n'était composée que de gens de lettres, autant éclairés que sages, et de gens du monde, de mœurs irréprochables ; tout ce qui pouvait me faire suspecter d'ambition, de légèreté, d'intérêt, était scrupuleusement éconduit » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 306). Clairon est trop bien entourée pour se laisser aller au vice. Le récit de ses relations amoureuses le prouve : Clairon aurait refusé quatre fois les nœuds sacrés du mariage, « les trois premiers, parce que je n'aimais pas, et le quatrième, parce que j'aimais véritablement » (308), de peur de manquer à ses devoirs et de perdre son honneur. Elle justifie son choix de ne pas se marier en ces mots : « Mon âme constamment au-dessus de mon état et de mes erreurs, ne m'a jamais permis d'envisager les unions mal assorties qu'avec des sentiments d'indignation ou de pitié ; jamais je n'ai pu concevoir qu'une femme prît un état inférieur à celui qu'elle avait reçu de la nature. J'entends qu'elle se console de n'être rien, mais je n'entends pas qu'elle se rabaisse par son choix ; elle n'y peut être portée que par des désirs, des sentiments honteux, de la bêtise ou de la misère » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 300-1). De manière ironique, elle a formé, avec celui qu'elle a véritablement aimé, M. de Valbelle, une de ces « unions mal assorties. » Malgré son titre de comte, Valbelle rencontre de grosses difficultés financières : « sa mère le tenait à une pension très modique ; il avait des dettes ; son grade l'obligeait à des dépenses assez considérables » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 309). La situation financière de Valbelle contraint Clairon à faire les plus grands sacrifices matériels et financiers : « Il aimait le faste et la bonne chère, et pour satisfaire à ses besoins et ses goûts, je vendis tout ce que j'avais d'inutile ; et hors la dépense du théâtre, dont je devais compte aux auteurs et au public, je me privai de tout pour moi-même » (Clairon,

Mémoires d'Hyppolite Clairon 309).¹⁵⁸ Clairon se pose ici comme un modèle de générosité et d'altruisme, un modèle qui contraste avec l'image de reine du théâtre tyrannique et manipulatrice que lui prêtent les *Mémoires secrets*, par exemple. Clairon est une femme moderne avant la lettre : elle prend soin de son amant et fait tout pour subvenir à ses besoins, quitte à devoir se sacrifier elle-même.

En sacrifiant la fortune, la vanité, et l'amour au devoir, Clairon espère *moraliser* son image et, ce faisant, légitimer ses écrits et s'inscrire, dans la postérité, en tant qu'actrice-auteure. L'actrice préfère se sacrifier elle-même plutôt que d'accepter l'aide de son amie, la princesse Galitzine, « convaincue que l'âme, capable de rejeter tous les biens qui [lui] sont offerts, est mille fois plus noble que celle qui les accepte » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 314). Clairon a trop d'honneur et de principes pour s'abaisser à accepter les dons de la princesse¹⁵⁹ : « non que je ne m'avouasse que les bienfaits d'une amie si respectable ne dussent m'honorer ; mais je n'ai jamais rien désiré pour moi [...]. J'aurais voulu posséder toutes les richesses du monde pour en faire hommage à ce qui m'était cher ; mais j'aurais cru dégrader son cœur et le mien, en lui présentant les dons de qui que ce fût. L'amour seul a le droit d'ennoblir les secours qu'un homme reçoit de sa femme » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 310). Ne souhaitant pas se séparer de Clairon, la princesse lui propose alors de venir s'installer à Saint Pétersbourg avec Valbelle. Afin qu'un tel départ ne fasse pas perdre à Valbelle tous ses biens, la princesse s'engage à lui accorder le même grade qu'il avait en France ainsi qu'un salaire et sa propre maison pour asile, à condition qu'il épouse Clairon. Si Valbelle accepte, Clairon semble avoir

¹⁵⁸ Contrairement aux *Mémoires secrets*, les mémoires de Clairon ne se contentent pas de retracer, dans les grandes lignes, l'histoire du couple Clairon-Valbelle : ils révèlent aussi les difficultés financières rencontrées par le couple, un aspect de leur vie à deux qui mérite d'être connu pour pouvoir comprendre les raisons de leur rupture.

¹⁵⁹ Dans ses mémoires, Clairon dit avoir refusé tous les dons de la princesse, à l'exception de son portrait en Médée, d'une robe qu'elle porta pendant vingt ans, et d'une garniture de dentelle.

des réserves. Bien qu'elle trouve séduisante l'idée que Valbelle lui doive sa fortune, elle craint les reproches de Valbelle et de sa famille, et s'interroge : « Quelle imprudence allez-vous faire ? [...] Quel homme, pouvant prétendre à tout par lui-même, se pardonnera toujours d'avoir tout abandonné pour une femme ? Vous n'êtes rien. Qui vous répond qu'il ne rougira pas d'être votre redevable ? Oubliez-vous que, qui veut prétendre à l'estime de son époux, ne doit pas commencer par être sa maîtresse [...] ? » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 312-3). Clairon semble également douter de la fidélité de Valbelle : « Agée de sept ans de plus que lui, vous flattez-vous que vos charmes dureront autant que les besoins de son cœur et de ses sens ? Les infidélités qu'il vous a déjà faites, ne vous disent-elles point assez ce que le temps, ses regrets, ses remords pourront produire ? » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 313). Gribble suggère que Clairon doutait également de sa propre fidélité.¹⁶⁰ Elle avoue elle-même avoir « trop étudié le cœur humain, pour espérer un sentiment durable » (308), d'où son refus de partir en Russie et d'épouser Valbelle. Elle dit préférer rester fille (c'est-à-dire célibataire) et pauvre plutôt que d'avilir celui qu'elle aime et s'ôter les moyens de s'estimer elle-même.

Afin de parfaire son image d'actrice vertueuse, Clairon se sert de ses « Conseils à ma jeune amie » (Pauline) pour mettre en valeur ses qualités d'épouse et de mère – un vrai coup de maître, Clairon n'ayant jamais été ni l'une ni l'autre. En combinant son identité d'actrice-auteure et ses qualités domestiques, Clairon marche sur les traces d'Andreini et de Siddons ; elle pourrait, en *moralisant* son image par le biais de ses mémoires, se voir accorder le même respect que ces deux légendes du théâtre italien et anglais. Bien que Clairon n'ait elle-même jamais eu d'enfants, elle se propose de tracer un plan d'éducation pour la fille de Pauline. Clairon inscrit son plan d'éducation dans la lignée d'autres essais sur l'éducation des filles tels qu'*Avis d'une*

¹⁶⁰ Voir Gribble 111.

mère à sa fille (1690-1700) de Madame de Lambert (1647-1733), inspiré par *De l'éducation des filles* (1687) de François Fénelon (1651-1715). Le plan d'éducation mis en place par Clairon ressemble à celui imaginé par la mère de Cécile dans *Lettres écrites de Lausanne*. Tout comme la mère de Cécile, Clairon cherche à renforcer le rôle de la mère dans l'éducation de ses enfants. Pour ce faire, elle dénonce les failles du système éducatif en place :

Des bonnes, des gouvernantes sans choix, et par conséquent sans mérite ; des religieuses ignorantes, cagotes, minutieuses, sont chargées de présider à tous les développements de notre caractère : quel frein ou quel principe en pouvons-nous recevoir ? La plupart des mères de famille insouciantes, dissipées, coquettes, souvent pis, croient tout faire en donnant des maîtres de danse, de musique, de géographie, etc. ; cela est bon à savoir sans doute : apprendre par cœur le catéchisme et l'évangile du jour exerce la mémoire, j'approuve encore ; mais la connaissance du bien et du mal, celle du monde où nous devons vivre, les devoirs de l'humanité, ceux d'épouse, de mère, qui nous les apprend ? Personne. (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 330-1)

Clairon encourage Pauline à présider aux leçons de sa fille et à lui enseigner ce que nulle bonne, gouvernante, ou religieuse ne peut lui enseigner, à savoir les devoirs d'épouse et de mère. Bien que Pauline ne dispose pas de tous les moyens propres à l'instruire elle-même, elle peut « l'engager à tout apprendre en étudiant son caractère, en [se] soumettant à toute la patience que l'enfance exige, en songeant que sa confiance, son respect, son attachement, importent au bonheur de [leurs] jours » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 337-8). En se consacrant tout entière à sa fille, Pauline pourrait, à l'image de la mère de Cécile, se faire la confidente et l'amie de sa fille ; ce serait, selon Clairon, « assurer le repos et le bonheur de toutes deux » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 344). En effet, une telle proximité permettrait à Pauline de cultiver la

confiance de sa fille, et ce de manière à lui inculquer les préceptes domestiques développés par Clairon dans son plan d'éducation. Clairon se montre en faveur d'une domestication de la femme : « Pour qu'un mariage aille bien, il faut que l'homme ait l'inspection et la conduite de toutes les affaires du dehors, et que la femme ait l'inspection et la conduite de tout ce qui se fait dans l'intérieur. Au bout d'un certain temps, les époux n'ont pas grand chose à se dire ; en se rendant un compte mutuel de leurs travaux, ils ont des objets de conversation utiles, intéressants, qui peuvent ajouter à l'estime, à la confiance » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 353). Une organisation *gendered* de l'espace familial est non seulement nécessaire au bonheur marital, elle bénéficie à la femme domestique/domestiquée : « Vous [Pauline] aurez par là la plus grande prépondérance sur l'établissement de vos enfants ; rien ne se fera sans vous consulter, sans avoir librement votre aveu ; enfin, votre utilité dans la maison vous fait un ami de votre époux, et votre inutilité vous en fait à jamais un maître » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 353-4). Sa domestication lui donne les pleins pouvoirs sur les affaires de la maison ; elle en acquiert une certaine considération : le pouvoir qu'elle exerce au sein de l'espace domestique « constate son intelligence, son goût pour ses devoirs, et la confiance que son mari lui accorde ; elle en est mieux servie et plus respectée par tous les domestiques ; ses enfants même se montrent plus soumis » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 354). Plus important encore, sa domestication lui permet de se protéger du dehors : « Cette vie doucement et loyalement occupée vous détournera des dangers du monde ; elle affermira votre âme, elle vous garantira ce que bien peu de femmes possèdent, le respect, l'estime, la tendresse et les regrets de vos entours » (Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon* 355). Clairon en parle en connaissance de cause, ayant elle-même souffert de sa profession et de son exposition médiatique. Bien qu'elle ne soit pas parvenue à domestiquer son image par le mariage, Clairon a su trouver un support lui permettant d'inscrire

et faire valoir ses réflexions sur l'art d'être une épouse et une mère vertueuses. Faute de pouvoir mettre en pratique ses propres réflexions, Clairon les offre à la postérité dans l'espoir qu'elles servent, tout comme ses réflexions sur l'art théâtral, de modèle à suivre. En admettant que ses conseils à Pauline soient suivis et transmis à la postérité, Clairon pourrait « prolonger [s]on existence morale » (*Mémoires d'Hyppolite Clairon* 355) et graver son nom dans la mémoire collective en tant qu'actrice-auteure vertueuse.

5.3 LA PRODUCTION LITTÉRAIRE DE CLAIRON

Malgré des origines sociales modestes et un choix de carrière controversé, Clairon a su, à force d'étude, acquérir une gloire à la fois artistique et littéraire. C'est cette gloire artistique et littéraire qui permet à Clairon d'ajouter une nouvelle couche à sa « layered interiority » et de se faire connaître du public en tant qu'actrice-auteure. Bien qu'il faille attendre la publication de ses mémoires en 1798 pour découvrir l'étendue de ses talents d'écrivain, Clairon a toujours écrit.¹⁶¹ Elle a échangé de nombreuses lettres avec, entre autres, son élève, l'acteur français Jean Mauduit, dit Larive (1747-1827), son amant, le baron Erik Magnus de Staël-Holstein (1749-1802), mari de Germaine de Staël (1766-1817),¹⁶² et son ami, l'acteur et dramaturge anglais David Garrick (1717-1779). Elle a aussi composé deux chansons (reproduites dans ses

¹⁶¹ Nous avons déjà eu un aperçu de Clairon l'auteure dans mon étude de *Libertés de la France* (voir la première sous-partie de mon deuxième chapitre) : une lettre écrite par Clairon et adressée à Huerne de la Mothe (alors avocat au parlement) y est incluse dans laquelle l'actrice condamne le pouvoir arbitraire des lois sur l'excommunication des acteurs et demande à ce que ces lois soient réévaluées.

¹⁶² Pour plus d'informations sur le triangle amoureux M. de Staël/Germaine de Staël/Clairon, voir Jaubert 295-302.

mémoires) et trois pièces en vers.¹⁶³ Clairon espère peut-être, par le biais de ses écrits, marcher sur les traces de la vertueuse et célèbre Andreini, auteure de plusieurs collections de poèmes, d'un recueil de lettres fictives, et d'une pièce de théâtre pastorale, *Mirtilla* (1588). Les chansons et pièces en vers de Clairon sont réunies pour la première fois en 1898 par l'éditeur français Georges Lepreux (1858-1918) dans *Poésies de Mademoiselle Clairon*. Bien que ses pièces en vers lui permettent, tout comme ses chansons, de faire valoir ses talents d'auteure, Clairon décide de ne pas les inclure dans ses mémoires en raison de leur caractère licencieux : alors que ses chansons traitent de sujets nobles et vertueux tels que la fidélité conjugale et l'amitié, ses pièces en vers traitent de sujets perçus comme moralement dangereux tels que l'amour, le libertinage, et la fête. Clairon comprend que, pour réhabiliter son image de débauchée et légitimer son statut d'auteure, elle doit *moraliser* son image, ce qui explique son choix de ne pas inclure ses pièces en vers dans ses mémoires personnels. Ce choix fait partie d'une stratégie de *self-fashioning* visant à promouvoir une image positive de sa célébrité qui souligne l'attention que porte Clairon à la compilation de ses mémoires.

La production littéraire de Clairon a pour fonction de gonfler la célébrité de l'actrice en y révélant ses talents de poète, encore inconnus du public.¹⁶⁴ Ses chansons et ses pièces en vers lui permettent de faire valoir l'étendue de ses talents d'auteure, ce qui pourrait lui valoir « quelques sympathies nouvelles » (Lepreux 2) de la part du public. En révélant ses talents de poète au public, Clairon soumet son travail au jugement de la critique, un mécanisme propre à la célébrité pré-moderne et nécessaire à la consécration de Clairon en tant qu'auteure. L'éditeur Lepreux est

¹⁶³ Pour plus d'informations sur l'influence d'Andreini et de sa production littéraire sur les actrices de la période (notamment sur Madeleine Béjart, actrice de la troupe de Molière), voir chapitre 2 dans *Molière : A Theatrical Life* (2000) de Scott, surtout les pages 41-2.

¹⁶⁴ Les mémoires de Clairon et la monographie de Goncourt sont les seuls textes, avec la publication de Lepreux, à avoir (à ma connaissance) fait imprimer les chansons et pièces en vers de Clairon.

le premier à juger le travail de Clairon : la première chanson est, selon lui, meilleure que la seconde ; bien qu'il ne s'agisse que de son « humble avis, » il souligne que la première chanson a « tout au moins le mérite de ne pas renfermer de *fausses rimes* » (2). Que la critique soit bonne ou mauvaise, elle témoigne d'une reconnaissance du statut d'auteure de Clairon ; ainsi reconnue du public et de la critique, Clairon se voit aspirer à une forme de gloire littéraire.

Les chansons de Clairon sont suffisamment *morales*, et donc utiles à l'image que l'actrice souhaite donner d'elle-même, pour mériter d'être recopiées dans ses mémoires. Dans sa première chanson – adressée à une certaine Madame L.¹⁶⁵ – Clairon se montre en faveur de la fidélité conjugale : « Qui veut subjuguier tous les cœurs/Doit renoncer au nom de sage ;/Ce n'est qu'à force de faveurs/Que d'un homme on obtient l'hommage » (*Poésies* 5). La fidélité conjugale est gage de vertu ; elle assure le respect des hommes, nécessaire au bonheur marital/domestique de l'actrice, voire à la domestication de l'actrice. A travers ce plaidoyer, Clairon articule les dangers de la célébrité : « Des rivaux craignez les éclats,/Des rivales craignez la rage ;/Vous ne pourriez plus faire un pas/Sans être le but d'un outrage » (*Poésies* 5). La célébrité de l'actrice prouve être fragile : l'actrice doit faire face à la concurrence, à la jalousie, et aux scandales, facilités par sa profession et par son exposition médiatique, et nourris par ses ennemis par le biais de l'imprimé. Clairon cible notamment les pamphlets, genre qu'elle réproouve, en ayant elle-même souffert : « Ne faites jamais de pamphlets,/Si vous voulez qu'on vous ménage ;/On n'en lirait bons ni mauvais,/Sans crier qu'il est votre ouvrage » (*Poésies* 5). Il est possible que Clairon fasse ici allusion à *Histoire de mademoiselle Cronel*, un pamphlet qu'elle se défend d'avoir écrit et dont elle peine à se défaire bien qu'elle en ait attribué la paternité à Gaillard de la Bataille. Malgré tous les déboires qu'elle a pu essuyer, Clairon demeure un modèle de maturité et de réussite à

¹⁶⁵ Il s'agirait, selon Lepreux, de Pauline, sa fille d'adoption.

suivre : « Quoique dans l'hiver de mes ans,/J'ai su conserver la couronne/Des fleurs cueillies en mon printemps,/Et des doux fruits de mon automne./Ecoutez ma voix,/Et suivez les lois/Que l'expérience vous donne » (*Poésies* 6). Elle a, au fil des années, acquis une expérience lui ayant permis d'établir et de faire respecter son autorité artistique, culturelle, et intellectuelle.

Avec sa deuxième chanson, Clairon marche sur les pas de la duchesse de Montpensier (1627-1693) et de Françoise Bertaut de Motteville (1615-1689) qui, à travers leur correspondance, créent une sorte de communauté isolée de femmes pour toutes celles ayant choisi de renoncer au monde de la cour et au mariage. Dans sa deuxième chanson, Clairon privilégie l'amitié à l'amour. Elle adresse sa chanson à son amie et rivale, l'actrice Madame Drouin. Bien qu'elles soient « rivales de talents » (*Poésies* 6), la longue amitié qui lie les deux actrices depuis Rouen prend le pas sur leur rivalité. Alors que les mémoires de Clairon laissent transparaître ses nombreux différends avec Dumesnil, c'est l'amitié qui donne ici matière à la production littéraire de Clairon ; contrairement à Dumesnil, Drouin est plus une amie qu'une rivale. Aussi différentes les deux amies soient-elles – aux nombreux « écarts » de Clairon s'oppose la « sage[sse] » de Drouin (Clairon, *Poésies* 6) – elles partagent un objectif commun : celui de rechercher, en vain, le bonheur. Je dis « en vain » car, comme le constate Clairon, le bonheur « fuit l'âme sensible et sage » (*Poésies* 7). L'amitié qui lie les deux actrices se présente comme seule alternative au bonheur marital : « Des hommes ingrats et trompeurs,/Que l'amitié nous dédommage./Mais notre lien/N'en souffrit en rien,/Ah ! serrons-l'en encore davantage » (Clairon, *Poésies* 7). Leur amitié prouve être plus forte et plus réconfortante que l'amour/le mariage. En privilégiant l'amitié à l'amour, Clairon offre une vision moderne de l'amour, du mariage et de la famille. Cette conception moderne de l'amour, du mariage, et de la famille prend forme à partir du dix-septième siècle avec le genre du roman. DeJean explique que « a

woman [sous l’Ancien Régime en France] became an author when she made the novel the site of speculation on questions as essential to the organization of society as the right of individuals to choose their marriage partners rather than have their lives directed by the interests of the family and the State. In this tradition, female authorship was a political act : these novels are never solely about love, but always stress the political and social implication of affective choices » (*Tender Geographies* 11). Clairon se place, avec sa chanson à Drouin, dans la lignée de Montpensier, de Motteville, ou encore de Scudéry : elle participe, tout comme ces femmes illustres, à une sorte de politisation de l’amour, du mariage, et de la famille, ce qui lui permet de *moraliser* son image et de légitimer son statut d’actrice-auteure.

Les chansons de Clairon forment un contraste poignant avec ses trois pièces en vers, publiées en 1762 dans *Morceaux choisis du porte-feuille de Mlle Clairon* chez Ve de J. F. Jolly à Amsterdam : *Epître à Chloé (sur l’Amour)*, *Le Papillon*, et *Les Bacchantales, opéra de campagne*. Clairon est alors âgée de 39 ans et, selon Lepreux, à l’apogée de sa gloire et de ses « tremoussements » (3). Ses pièces s’en font le reflet, d’où leur caractère licencieux. *Epître à Chloé* traite du pouvoir de l’Amour, concept personnifié à travers lequel Clairon semble vouloir justifier les vices de l’actrice. Dans la première partie du texte, l’Amour est décrit comme tyrannique et dangereux : il est tyrannique en ce qu’il se nourrit de pleurs, et dangereux en ce qu’il trouble le repos ; il ne faut pas prêter attention à ses propos. Dans la deuxième partie du texte, les dieux se plaignent de l’Amour à Jupiter, et demandent à ce que l’Amour soit banni de l’espace céleste et envoyé sur Terre. *Le Papillon* – texte d’une dizaine de vers – fait le récit d’un papillon volant de rose en rose. Les mouvements du papillon font écho à la frivolité et à l’infidélité de Clairon : « D’aimer et de changer, faites-vous une loi,/A ces douces erreurs consacrez votre vie » (Clairon, *Poésies* 9). Bien que *Les Bacchantales* ne compte pas moins de

195 vers, Lepreux n'en retient qu'une quarantaine (le début et la fin), un choix qu'il justifie en ces mots : cette pièce « me semble tellement licencieuse que je dois renoncer au plaisir de la publier ici, du moins intégralement » (2-3). Le caractère léger de cette troisième pièce, où il est question de chanter, de boire, de rire, et de faire les fous, constitue, tout comme *Epître à Chloé* et *Le Papillon*, un obstacle à la gloire littéraire de Clairon. Contrairement aux deux chansons reproduites dans ses mémoires, ces trois pièces en vers confirment, voire renforcent la réputation sulfureuse de Clairon (celle que lui prêtent le pamphlet de Gaillard de la Bataille et les rapports de police du dix-huitième siècle, par exemple), et, ce faisant, compromettent ses chances de réhabiliter son image. En censurant Clairon, Lepreux semble vouloir participer à la gloire littéraire de Clairon : il semble vouloir rétablir ses chances de réhabiliter son image de débauchée, de légitimer son statut d'auteure, et d'accéder à une gloire littéraire.

De Gaillard de la Bataille à Goncourt en passant par Clairon elle-même, la célébrité de l'actrice prouve être une construction narrative. Si la vie de Clairon n'a jamais été romancée ni adaptée au théâtre ou au cinéma, elle devient, en 2003, l'objet d'une nouvelle biographie, *Mademoiselle Clairon, comédienne du roi* de Jaubert, démontrant, une nouvelle fois, que l'actrice se raconte moins qu'elle n'est racontée. D'après Scott, la biographie de Jaubert « does not have very much to offer beyond the conventional anecdotes » et se focalise trop souvent sur « whatever is lurid or sensational, and not the actresses' professional accomplishments » (*Women on the Stage* 283). Scott reproche également à Jaubert de s'inspirer du travail de Goncourt sans jamais le citer. De manière ironique, Jaubert critique le travail de Goncourt : « à vouloir décrire la femme 'dans sa réalité crue,' Edmond de Goncourt, son premier biographe, a eu tendance à masquer la grandeur de la tragédienne. Comme si sa vie privée fort libre devait entacher son art et ses combats (9-10). Or, comme l'a déjà souligné Scott, la biographie de Jaubert se focalise

tout autant sur la vie privée de Clairon ; Jaubert reprend les aspects les plus scandaleux de la vie de Clairon et, ce faisant, alimente la réputation licencieuse de l'actrice. Si le dix-neuvième siècle marque un tournant dans l'histoire de la femme écrivain – Gardner définit le dix-neuvième siècle comme « a period of growth and transition » pour la femme écrivain ; c'est à partir du dix-neuvième siècle que « women increasingly identified themselves as writers and readers, and this became the impetus of a greater confidence in all forms of writing by women including autobiography » (178) – il faut attendre le vingtième siècle pour que les mémoires d'actrices cessent d'être associés aux mémoires à scandales et se caractérisent par « a narrative assertion of a professional self which mirrored the increased confidence, social and theatrical acceptability and education of the writers » (Gardner 182).¹⁶⁶ La biographie de Jaubert demeure une exception : son contenu rend compte de l'impossibilité, pour Clairon, de se défaire des anecdotes et autres textes scandaleux ayant contribué à sa réputation sulfureuse. Malgré les efforts déployés par Clairon pour promouvoir son image d'auteure, c'est la célébrité de Clairon l'actrice qui prévaut ; c'est en tant qu'actrice que la postérité se souviendra avant tout de Clairon.

¹⁶⁶ Pour en savoir plus sur les techniques de *self-fashioning* déployées par les actrices du dix-neuvième siècle, dans leurs mémoires, mais aussi sur et hors-scène, voir « Private Lives and Public Spaces : Reputation, Celebrity, and the Late Victorian Actress » de Sos Eltis dans *Theater and Celebrity in Britain, 1660-2000* (2005).

6.0 CONCLUSION

Le passage de la femme illustre à l'actrice célèbre s'opère à mesure que se développe la culture de l'imprimé. Si l'actrice française du dix-huitième en est d'abord victime, elle finit par s'en servir pour réhabiliter son image et pour remodeler sa célébrité. C'est le cas de Clairon. Ses mémoires et autres écrits lui ont permis de jouir d'une gloire à la fois artistique et littéraire qui lui a valu, tout comme la femme illustre, de passer à la postérité. Passée à la postérité, Clairon se pose en symbole du théâtre français et de la célébrité féminine. Le parcours de Clairon est tel qu'il façonne celui de l'actrice moderne et définit Clairon comme un modèle précurseur de la célébrité moderne. Le cas de Clairon nous invite à reconsidérer la périodisation de la célébrité. En tant que phénomène culturel, la célébrité est en constante évolution, d'où la difficulté à périodiser son histoire. Si la célébrité de Clairon se veut moderne de par sa construction médiatique, Clairon n'en demeure pas moins une actrice pré-moderne, dont la visibilité grandissante dans la seconde moitié du dix-huitième siècle marque une transition dans la perception et dans le traitement de la femme publique pré-moderne et de la célébrité féminine en général. Bien que l'actrice pré-moderne accède progressivement, jusqu'à l'aube du dix-neuvième siècle et après, à une forme d'auto-détermination – en écrivant ses propres mémoires, mais aussi en choisissant les artistes pour qui elle souhaite poser et la manière dont elle souhaite être représentée – l'actrice moderne peine de plus en plus, avec le développement des médias, à

contenir son image (étant très souvent photographiée à son insu), et à contrôler, voire corriger les informations circulant à son sujet dans les tabloïds.

Le parcours de Clairon illustre et anticipe les difficultés rencontrées par les actrices des générations à venir pour faire valoir leurs talents. Clairon a non seulement influencé la carrière de Sarah Bernhardt – qui, au dix-neuvième siècle, se sert des techniques de *self-fashioning* héritées de Clairon pour publiciser et vendre sa propre image ; ce faisant, elle se définit en tant que véritable femme d'affaires, en charge de sa valeur commerciale et médiatique – elle a aussi ouvert la voie pour l'actrice des vingtième et vingt-et-unième siècles. La carrière de Clairon trouve écho chez celle de Brigitte Bardot (1934-), icône du cinéma français dans les années 50 et 60. A l'instar de Clairon, la célébrité de Bardot est auréolée de scandales. Sa nudité sur le grand écran fait d'elle un sex-symbol, image dont elle souffre tout au long de sa carrière : elle est critiquée par l'Eglise, par les journalistes, et par le public pour son trop-plein de sex-appeal, un sex-appeal qui prime parfois sur ses talents d'actrice. Sa vie privée fait les gros titres, qu'il s'agisse de ses quatre mariages, de ses nombreux amants, de la naissance de son fils, ou de sa tentative de suicide en 1970. Aussi controversée sa célébrité soit-elle, Bardot est choisie, en 1969, pour prêter son effigie à la Marianne républicaine, buste célèbre trônant dans toutes les mairies de France, une marque de distinction qui témoigne de sa célébrité, et du respect et de l'honneur qui lui sont rendus. Bardot se remet à nu dans les années 90, mais cette fois-ci dans ses mémoires, *Initiales B.B.*, qu'elle publie en 1996. Or si Bardot attend, tout comme Clairon, de s'être retirée du cinéma et de la scène publique pour écrire ses mémoires, ce n'est pas pour y offrir ses réflexions sur l'art cinématographique ou sur ses rôles passés, mais pour raconter son histoire en toute impunité, sans rien dissimuler, depuis son enfance jusqu'à ses débuts au cinéma,

en passant par sa vie sentimentale, sa relation avec son fils unique, son combat pour la cause des animaux, et ses positions politiques.

Tandis qu'Antoine Lilti ne prend pas en compte la question de la célébrité domestique ou de la domesticité célèbre dans son étude de la célébrité pré-moderne en France, mon analyse de l'actrice domestiquée dans *Caliste* me permet de repenser la publicité féminine pré-moderne ainsi que les notions de public et de privé au dix-huitième siècle. Avec ses « Conseils » à Pauline, Clairon ouvre la voie à l'actrice moderne, capable de concilier sa célébrité et sa domesticité. Tandis que la domestication de l'actrice du dix-huitième siècle passe, comme nous l'avons vu chez *Caliste*, par une résorption de sa célébrité, la célébrité de l'actrice d'aujourd'hui passe, en partie, par une revendication de sa domesticité : l'actrice d'aujourd'hui se définit comme une femme à la fois professionnelle et domestique. En 2008, l'actrice américaine Gwyneth Paltrow (1972-) lance sa propre *lifestyle brand* : *Goop*. *Goop* est une newsletter offrant à ses abonnés des conseils beauté, des idées de décoration intérieure et de recettes, ou encore des astuces pour gérer sa carrière, ses finances, sa vie de couple, et l'éducation de ses enfants. Avec *Goop*, Paltrow se sert de sa célébrité d'actrice oscarisée pour promouvoir un style de vie permettant à la femme moderne de concilier sa vie professionnelle et sa vie de famille. Bien qu'elle ne se définisse pas elle-même comme un modèle à suivre, Paltrow peine à trouver son public : sa célébrité fait d'elle une privilégiée ; le style de vie qu'elle promeut est un idéal impossible à atteindre, en décalage avec la réalité sociale et financière de la grande majorité de ces abonnés qui ont du mal, du coup, à s'identifier à elle. Le succès mitigé de *Goop*, mais aussi la fermeture en octobre 2015 du site e-commerce *Preserve* (compétiteur direct de *Goop*) lancé par l'actrice américaine Blake Lively (1987-) en juillet 2014, rendent compte des difficultés rencontrées par l'actrice moderne pour faire valoir sa domesticité ainsi que des exigences pesant

sur la célébrité moderne : l'actrice ne peut ajouter une nouvelle couche à sa « layered interiority » sans se frotter à la critique.

A l'inverse de Caliste et de Clairon à qui le rôle de mère est refusé, l'actrice moderne se sert de sa maternité comme d'une plateforme pour gonfler sa célébrité et pour revendiquer sa domesticité. Véritable alliée de la célébrité moderne, la maternité de l'actrice des vingtième et vingt-et-unième siècles confère à l'actrice un pouvoir à la fois social, médiatique, et financier. Alors que certaines actrices modernes tentent de protéger leur domestique, d'autres l'affichent, faisant de leur maternité une composante de leur célébrité. En août 2013, les actrices américaines Jennifer Garner (1972-) et Halle Berry (1966-) témoignent lors d'une audition parlementaire devant la cour de Californie en faveur d'une loi anti-harcèlement interdisant aux paparazzi d'approcher et de photographier les enfants de parents stars. Si Garner et Berry témoignent en tant que mères, c'est leur célébrité d'actrice qui donne poids à leur requête. Suite à leurs témoignages, ces deux mères célèbres obtiennent gain de cause : le texte de loi est approuvé par le gouverneur de Californie, puis adopté à partir du 1^{er} janvier 2014.¹⁶⁷ A la différence de Garner et de Berry, par exemple, qui cherchent à protéger leurs enfants des médias – en protégeant leurs enfants des médias, elles les protègent, finalement, de leur célébrité d'actrice – d'autres mères célèbres capitalisent sur la célébrité de leur maternité et négocient la vente des premiers clichés de leurs enfants pour des sommes astronomiques. En 2008, le couple hollywoodien Angelina Jolie et Brad Pitt vendent les premiers clichés de leurs jumeaux à *People Magazine* pour quatorze millions de dollars (cette somme aurait été par la suite reversée dans son intégralité à une association caritative chère au couple). En août 1991, l'actrice américaine Demi Moore (1962-) pose en couverture de *Vanity Fair*, complètement nue et enceinte de sept mois. Ce

¹⁶⁷ Pour en savoir plus, voir l'article de Clémentine Rébillat, « Halle Berry et Jennifer Garner : leur victoire contre les paparazzi, » paru sur le site internet du magazine français *Paris Match* le 26 septembre 2013.

cliché iconique, capturé par la célèbre photographe américaine Annie Leibovitz (1949-), crée la controverse : considéré obscène, ce cliché choque, que ce soit de par la nudité de l'actrice ou de par son manque de pudeur à sept mois de grossesse. Aussi controversé ce cliché soit-il, il *normalise*, dans une certaine mesure, la célébrité de l'actrice : Moore y est présentée comme une femme moderne, capable de concilier son image d'actrice star et ses aspirations familiales ainsi que son image de femme et de mère en sensualisant sa maternité. Si les exemples choisis ici se limitent aux actrices américaines, c'est parce que le privé des actrices françaises d'aujourd'hui est beaucoup plus privé que celui des actrices américaines. Il existe des lois très strictes en France protégeant le privé de l'individu dont l'article 9 du Code civil, issu de la loi du 17 juillet 1970, qui protège le droit au respect de la vie privée des stars face aux médias. L'exposition médiatique des actrices françaises se limite, en grande partie, à la promotion de leurs films, aux campagnes publicitaires, et à leurs engagements politiques et caritatifs.

Le combat de Clairon contre l'excommunication des acteurs a influencé les générations d'actrices à venir. L'actrice moderne se sert de sa célébrité pour prendre part aux affaires publiques et pour défendre les causes qui lui sont chères. En avril 1971, l'actrice française Catherine Deneuve (1943-) signe une pétition, rédigée par la philosophe et romancière française Simone de Beauvoir (1908-1986), pour la légalisation de l'avortement. Cette pétition, « le manifeste des 343, » est signé par trois-cent-quarante-trois Françaises ayant eu recours à l'avortement, un geste courageux, l'avortement étant alors passible d'emprisonnement. La célébrité de Deneuve a très certainement apporté du poids à sa signature et à la cause défendue. En février 2015, l'actrice française Marion Cotillard (1975-), militante de Greenpeace (dont elle est une porte-parole) depuis 2001, accompagne le président français François Hollande (1954-) à Manille pour une visite organisée sur le thème de la lutte contre le réchauffement climatique. En

tant qu'actrice oscarisée, Cotillard apporte une visibilité médiatique à la cause écologique que le cabinet du président français ne peut ignorer ni négliger. La célébrité de l'actrice est un atout charme permettant aux politiques de faire la publicité de la prochaine conférence mondiale sur le climat qui se tiendra en France en décembre prochain. Plus récemment encore, l'actrice américaine Jennifer Lawrence (1990-) a fait le buzz en dénonçant les inégalités salariales entre hommes et femmes à Hollywood dans une tribune pour *Lenny Letter*, une newsletter féministe hebdomadaire lancée par l'actrice américaine Lena Dunham (1986-) et par la productrice de télévision américaine Jenni Konner en septembre 2015. Avec cette lettre, Lawrence élargit le débat à la société tout entière. A travers leurs engagements respectifs, ces actrices prouvent être capables de prendre une parole politique, et de s'illustrer dans un domaine autre que celui du cinéma (ou du moins dans un domaine autre que celui du divertissement). La culture de la célébrité telle que nous la connaissons aujourd'hui prend racine au dix-huitième siècle : la célébrité multi-facettes de Clairon – Clairon est actrice, militante, et auteure – sert de modèle à l'actrice moderne qui s'en inspire pour multiplier les moyens de se faire connaître du public.

BIBLIOGRAPHY

- Armstrong, Christopher D. « Des 'Hommes illustres' aux 'Artistes célèbres,' la Grande Galerie du Louvre au XIX^e siècle : une histoire parlante de l'art. » *Le culte des grands hommes, 1750-1850*. Eds. Thomas W. Gaehtgens and Gregor Wedekind. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2009. 505-34. Print.
- Bachaumont, Louis Petit de. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*. 5 tomes (1762-71). Eds. Christophe Cave et Suzanne Cornand. Paris : Honoré Champion, 2009. Print.
- Beasley, Faith. *Revising Memory : Women's Fictions and Memoirs in Seventeenth-Century France*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1990. Print.
- Beauvais de Préau, Charles-Théodore, and Antoine-Alexandre Barbier. *Biographie universelle classique, ou Dictionnaire historique portatif*. Vol. 1. Paris : Charles Gosselin, 1826-9. Print.
- Benabou, Eric-Marie. *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*. Paris : Librairie Académique Perrin, 1987. Print.
- Bender, John, and Michael Marrinan. *The Culture of Diagram*. Stanford : Stanford University Press, 2010. Print.
- Berlanstein, Lenard R. *Daughters of Eve : a Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Cambridge : Harvard University Press, 2001. Print.
- . « Women and Power in Eighteenth-Century France : Actresses at the Comédie Française. » *Feminist Studies*. Vol. 20, n^o 3 (Autumn 1994). 475-506. Web.
- Blair, Juliet. « Private Parts in Public Places: the Case of Actresses. » *Women and Space : Ground Rules and Social Maps*. Ed. Shirley Ardener. New York : St. Martin's Press, 1981. 205-28. Print.
- Blumenfeld-Kosinski, Renate. « Christine de Pizan et l'(auto)biographie féminine. » *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée* 113, 2001. 17-28. Print.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin. « Remediation. » *Configurations* 4.3 (1996). 311-358.

Web.

Booth, Michael, John Stokes, and Susan Bassnett, eds. *Three Tragic Actresses : Siddons, Rachel, Ristori*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. Print.

Braudy, Leo. « Knowing the Performer from the Performance : Fame, Celebrity, and Literary Studies. » *PMLA*. Vol. 126, n° 4 (October 2011). 1070-5. Web.

---. *Frenzy of Renown : Fame and its History*. New York : Vintage, 1986. Print.

Bretonne, Restif de la. *La mimographe, ou idées d'une honnête-femme pour la réformation du théâtre national*. Amsterdam : Changuion, 1770. Print.

Brewer, John. « This, That and the Other : Public, Social and Private in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. » *Shifting the Boundaries : Transformation of the Languages of Public and Private in the Eighteenth Century*. Eds. Dario Castiglione and Lesley Sharpe. Exeter : University of Exeter Press, 1995. 1-21. Print.

Brock, Claire. *The Feminization of Fame, 1750-1830*. New York : Palgrave Macmillan, 2006. Print.

Brouard-Arends, Isabelle. « De l'allégeance à la contestation : la représentation de l'intimité dans l'univers romanesque d'Isabelle de Charrière. » *Une Européenne : Isabelle de Charrière en son siècle*. Hauterive-Neuchâtel : Editions Gilles Attinger, 1994. 149-57. Print.

Brown, Gregory S. *Field of Honor : Writers, Court Culture, and Public Theater in French Literary Life from Racine to the French Revolution*. New York : Columbia University Press, 2007. Print.

---. « The Self-Fashionings of Olympe de Gouges, 1784-1789. » *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 34, n° 3 (Spring 2001). 383-401. Web.

Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven : Yale University Press, 1992. Print.

Caplan, Jay. *In the King's Wake : Post-Absolutist Culture in France*. Chicago : Chicago University Press, 1999. Print.

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage : The Theater as Memory Machine*. Ann Arbor : University of Michigan, 2001. Print.

Cave, Christophe. Présentation générale. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*. 5 tomes (1762-71). By Christophe Cave et Suzanne Cornand, eds. Paris : Honoré Champion, 2009. Print.

Censer, Jack, and Jeremy Popkin. *Press and Politics in Pre-Revolutionary France*. Berkeley :

- University of California Press, 1987. Print.
- Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas. *Maximes et pensées*. Ed. L. Ducros. Paris : Larousse, 1928. Print.
- Champeau, Stéphanie. *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*. Paris : Honoré Champion, 2000. Print.
- Chaouche, Sabine. « L' *imago* de l'actrice à l'âge des philosophes : mystification ou mythification ? Mlle Clairon en son temps. » *Revue d'histoire du théâtre*. Vol. 62, n°4 (2010). 373-84. Print.
- . *Ecrits sur l'art théâtral (1753-1801)*. Tome 2 : *Acteurs*. Paris : Honoré Champion, 2005. Print.
- Chappey, Jean-Luc. *Ordres et désordres biographiques : dictionnaires, listes de noms, réputations : des Lumières à Wikipédia*. Seyssel : Champ Vallon, 2013. Print.
- Charrière, Isabelle de. *Lettres écrites de Lausanne*. In *Romans de femmes du XVIII^e siècle : Mme de Tencin, Mme de Graffigny, Mme Riccoboni, Mme de Charrière, Olympe de Gouges, Mme de Souza, Mme Cottin, Mme de Genlis, Mme de Krüdener, Mme de Duras* by Raymond Trousson, ed. Paris : Laffont, 1996. Print.
- . *Caliste*. In *Romans de femmes du XVIII^e siècle : Mme de Tencin, Mme de Graffigny, Mme Riccoboni, Mme de Charrière, Olympe de Gouges, Mme de Souza, Mme Cottin, Mme de Genlis, Mme de Krüdener, Mme de Duras* by Raymond Trousson, ed. Paris : Laffont, 1996. Print.
- Chartier, Roger. *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*. Trans. Lydia Cochrane. Princeton : Princeton University Press, 1987. Print.
- Cheek, Pamela. *Sexual Antipodes : Enlightenment Globalization and the Placing of Sex*. Stanford : Stanford University Press, 2003. Print.
- . « *Mémoires secrets* and the Actress : Tribadism, Performance, and Property. » *Mémoires Secrets and the Culture of Publicity in Eighteenth-Century France*. Eds. Jeremy Popkin and Bernadette Fort. Oxford : Voltaire Foundation, 1998. 107-28. Print.
- . « Prostitutes of 'Political Institution.' » *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 28, n° 2 (Winter, 1994-1995). 193-219. Web.
- Clairon, Mademoiselle. *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique ; publiés par elle-même*. Paris : F. Buisson, 1798. Print.
- . *Poésies de Mademoiselle Clairon*. Ed. Georges Lepreux. Paris : Imprimerie de l'Armorial français, 1898. Print.

- Clay, Lauren R. *Stagestruck : The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*. Ithaca : Cornell University Press, 2013. Print.
- . « Provincial Actors, the Comédie-Française, and the Business of Performing in Eighteenth-Century France. » *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 38, n°4 (Summer 2005), 651-79. Web.
- Coulet, Henri. « Isabelle de Charrière, femme des Lumières ? » *Une Européenne : Isabelle de Charrière en son siècle*. Hauterive-Neuchâtel : Editions Gilles Attinger, 1994. 9-24. Print.
- Crouch, Kimberly. « Public Life of Actresses : Prostitutes or Ladies? » *Gender in Eighteenth-Century England Roles, Representations, and Responsibilities*. Eds. Hannah Barker and Elaine Chalus. London : Addison Wesley Longman, 1997. 58-78. Print.
- Crow, Thomas. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven : Yale University Press, 1985. Print.
- Crowston, Clare Haru. *Credit, Fashion, Sex : Economies of Regard in Old Regime France*. Durham, N.C. and London : Duke University Press, 2013. Print.
- Culpin, D. J. Introduction. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel*. By Charles Perrault. Tübingen: Gunter Narr, 2003. Print.
- D. de M. A. O. V. *Lettre à Madame la Marquise V... de G... sur le début de Mademoiselle de Clairon à la Comédie française*. Paris : La Haye, 1744. Print.
- Daniels, Charlotte. *Subverting the Family Romance: Women Writers, Kinship Structures, and the Early French Novel*. Lewisburg : Bucknell UP, 2000. Print.
- David, Natalie Zemon. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford : Stanford University Press, 1975. Print.
- Davis, Tracy C. *Actresses as Working Women : Their Social Identity in Victorian Culture*. London : Routledge, 1991. Print.
- Darnton, Robert. « An Early Information Society : News and the Media in Eighteenth-Century Paris. » *The American Historical Review*. Vol. 105, n°1 (February 2000). 1-35. Web.
- De Falco, Domenica. « Femmes Goncourtiennes : quelques exemples du *Journal* au roman en passant par l'Histoire. » *Excavatio : Emile Zola and Naturalism*. Vol. 18, n°1 and 2 (2003). 122-42. Web.
- Deguisse, Alixe. *Trois Femmes : le monde de Madame de Charrière*. Genève : Slatkine, 1981. Print.

- DeJean, Joan. *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France*. New York : Columbia University Press, 1991. Print.
- . « The Salons, 'Préciosité,' and the Sphere of Women's Influence. » *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier. Cambridge : Harvard University Press, 1989. 297-302. Print.
- Démoris, René. *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*. Paris : Armand Colin, 1975. Print.
- Dictionnaire de l'Académie française*. 1st (1694), 4th (1762), 5th (1798), 6th (1835), and 8th (1932-5) eds. Web. 1 October 2015. <<http://artfl-project.uchicago.edu>>.
- Diderot, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Ed. Raymond Laubreaux. Paris : Garnier Flammarion, 1993. Print.
- . *Le pour ou le contre. Œuvres complètes*. Tome 15. Ed. Emta Hill. Paris : Hermann, 1986. Print.
- . *Lettres à Sophie Volland*. Ed. A. Babelon. Paris : Gallimard, 1950. Print.
- . *Œuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage par J. Assézat*. Tome 10. Paris : Garnier Frères, 1876. Print.
- Didier, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris : PUF, 1981. Print.
- Downie, J. A. « Public and Private : The Myth of the Bourgeois Public Sphere. » *A Concise Companion to the Restoration and Eighteenth Century*. Ed. Cynthia Wall. Malden : Blackwell, 2005. 58-79. Print.
- Duclos, Charles Pinot-. *Considérations sur les mœurs de ce siècle*. Amsterdam : Aux Dépens de la Compagnie, 1751. Print.
- Dulong, Claude. « De la conversation à la création. » *Histoire des femmes en Occident. Vol. 3. XVI^e-XVIII^e siècles*. Eds. Georges Duby, Michelle Perrot, Arlette Farge, and Natalie Zemon Davis. Paris : H. Plon, 1991. 403-25. Print.
- Dumesnil, Mademoiselle. *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil, en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon*. Ed. M. Dussault. Paris: L. Tenré, 1823. Print.
- Edwards, Catharine. « Unspeakable Professions : Public Performance and Prostitution in Ancient Rome. » *Roman Sexualities*. Eds. Judith P. Hallett and Marilyn Skinner. Princeton : Princeton University Press, 1997. 66-95. Print.
- Eger, Elizabeth. « Spectacle, intellect and authority : the actress in the eighteenth century. » *The*

- Cambridge Companion to the Actress*. Eds. Maggie B. Gale and John Stokes. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 33-51. Print.
- Eisenstein, Elizabeth. *Print Culture and Enlightenment Thought*. Chapel Hill : Hanes Foundation, University of North Carolina, 1986. Print.
- Eltis, Sos. « Private Lives and Public Spaces : Reputation, Celebrity, and the Late Victorian Actress. » *Theater and Celebrity in Britain, 1660-2000*. Eds. Mary Luckhurst and Jane Moody. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005. 169-88. Print.
- Engel, Laura. *Fashioning Celebrity : Eighteenth-Century British Actresses and Strategies for Image Making*. Columbus : Ohio State University Press, 2011. Print.
- Engel, Laura, and Elaine M. McGirr, eds. *Stage Mothers : Women, Work, and the Theater, 1660-1830*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2014. Print.
- Evain, Aurore. *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*. Paris : L'Harmattan, 2001. Print.
- Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Editions du Seuil, 1989. Print.
- Farge, Arlette, and Natalie Zemon Davis. Introduction. *Histoire des femmes en occident. Vol. 3. XVI^e-XVIII^e siècles*. By Georges Duby, Michelle Perrot, Arlette Farge, and Natalie Zemon Davis. Paris : H. Plon, 1991. Print.
- Ferret, Olivier, Anne-Marie Mercier-Faivre, and Chantal Thomas, eds. *Dictionnaire des vies privées*. Oxford : Voltaire Foundation, 2011. Print.
- Fineman, Joel. « The History of the Anecdote : Fiction and Fiction. » *The New Historicism*. Ed. Harold Aram Veaser. New York : Routledge, 1989. 49-76. Print.
- Fosca, François. *Edmond et Jules de Goncourt*. Paris : A. Michel, 1941. Print.
- Forrest, Jennifer. « Nineteenth-Century Nostalgia for Eighteenth-Century Wit, Style, and Aesthetic Disengagement : the Goncourt Brothers Histories of Eighteenth-Century Art and Women. » *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 34, n°1 and 2 (Fall-Winter 2005-2006). 44-62. Web.
- Frantz, Pierre, Sophie Marchand, and Renaud Bret-Vitoz, eds. *Théâtre français du dix-huitième siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris : Avant-scène théâtre, 2009. Print.
- French, Dorothea R. « Maintaining Boundaries : The Status of Actresses in Early Christian Society. » *Vigilae Christianae* 52 (August 1988). 293-318. Web.
- Fréron, Elie Catherine. *Année Littéraire, I*. Paris : Lejay, 1765. Print.

- Furetière, Antoine. *Le dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. 2 vol. 2nd ed. La Haye and Rotterdam : Arnoud and Reinier Leers, 1701. Web. 1 Oct. 2015. <<http://gallica.bnf.fr>>.
- Gaillard de la Bataille, Pierre-Alexandre. *Histoire de mademoiselle Clairon dite « Frétilton. »* Ed. Jean Hervez. Paris : Bibliothèque des Curieux, 1911. Print.
- Gardner, Viv. « By herself : the actress and autobiography, 1755-1939. » *The Cambridge Companion to the Actress*. Eds. Maggie B. Gale and John Stokes. Cambridge University Press, 2007. Print.
- Gelbart, Nina Rattner. « Public Sphere and Private Life : Toward a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Régime. » *History and Theory* 31 (1992). 1-20. Web.
- Gilder, Rosamond. *Enter the Actress : The First Women in the Theater*. Boston : Houghton Mifflin, 1931. Print.
- Goldsmith, Elizabeth C., and Dena Goodman eds. *Going Public : Women and Publishing in Early Modern France*. Ithaca : Cornell University Press, 1995. Print.
- Goldsmith, Elizabeth C. *Publishing Women's Life Stories in France, 1647-1720 : from voice to print*. Aldershot : Ashgate, 2001. Print.
- Goncourt, Edmond de, and Jules de. *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses mémoires inédits*. Paris : Ernest Flammarion and Eugène Fasquelle, 1857. Print.
- . *La Femme au dix-huitième siècle*. Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Compagnie, 1862. Print.
- . *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire* (tome 1, 1851-61). Paris : Bibliothèque Charpentier, 1891. Print.
- Goncourt, Edmond de. *Mademoiselle Clairon d'après ses correspondances et les rapports de police du temps*. Paris: Georges Charpentier, 1890. Print.
- Goodman, Dena. *The Republic of Letters : a Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca : Cornell University Press, 1996. Print.
- Gossman, Lionel. « Anecdote and History. » *History and Theory* 42 (May 2003). 143-68. Print.
- Graham, Lisa Jane. « Crimes of Opinion : Policing the Public in Eighteenth-Century Paris. » *Visions and Revisions of Eighteenth-Century France*. Eds. Christine Adams, Jack R. Censer, and Lisa Jane Graham. University Park : The Pennsylvania State University Press, 1997. 79-104. Print.

- Greenberg, Caren. « The World of Prose and Female Self-Inscription : Scudéry's *Les Femmes illustres*. » *L'Esprit Créateur*. Vol. 13, n°2 (Summer 1983). 37-44. Web.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare*. Chicago : Chicago University Press, 1980. Print.
- Gribble, Francis. *Romances of the French Theater*. London : Chapman and Hall, 1912. Print.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, 1962. Trans. Thomas Burger. Cambridge : Polity Press, 1989. Print.
- Hesse, Carla Alison. *The Other Enlightenment : How French Women Became Modern*. Princeton : Princeton University Press, 2001. Print.
- Hervez, Jean. Introduction. *Histoire de mademoiselle Clairon dite « Frétilton*. » By Pierre-Alexandre Gaillard de la Bataille. Paris : Bibliothèque des Curieux, 1911. Print.
- Hogg, Chloé. « Strong Women and Illustrious Men : Constructing History and Civic Virtue in the *Grand Siècle*. » *Papers on French Seventeenth-Century Literature* 26.50 (1999). 19-27. Print.
- Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment : Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr. Trans. Edmund Jephcott. Stanford : Stanford University Press, 2002. Print.
- Huerne de la Mothe, François-Charles. *Libertés de la France, contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication ; ouvrage dont on est spécialement redevable aux sentiments généreux et supérieurs de MADEMOISELLE CLAI***. n.p. : Amsterdam, 1761. Print.
- Hunt, Lynn, ed. *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore : Johns Hopkins University, 1991. Print.
- . *The Invention of Pornography : Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York : Zone Books, 1993. Print.
- Inglis, Fred. *A Short History of Celebrity*. Princeton : Princeton University Press, 2010. Print.
- Jaeger, Kathleen M. *Male and Female Roles in the Eighteenth Century : The Challenge to Replacement and Displacement in the Novels of Isabelle de Charrière*. New York : Peter Lang, 1994. Print.
- Jaubert, Jacques. *Mademoiselle Clairon, comédienne du roi*. Paris : Fayard, 2003. Print.
- Klein, Lawrence E. « Gender and the Public/Private Distinction in the Eighteenth Century :

- Some Questions About Evidence and Analytic Procedure. » *Eighteenth-Century Studies* 29, I (1996). 97-109. Print.
- Korda, Natasha. « Labours Lost : Women's Work and Early Modern Theatrical Commerce. » *From Script to Stage in Early Modern England*. Eds. Peter Holland and Stephen Orgel. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004. 195-230. Print.
- Kromm, Jane. *The Art of Frenzy : Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850*. New York : Continuum, 2002. Print.
- Lacroix, Jean-François. *Dictionnaire portatif des femmes célèbres contenant l'histoire des femmes savantes, des actrices et généralement des dames qui se sont rendues fameuses dans tous les siècles, par leurs aventures, les talents, l'esprit et le courage*. Paris : Belin and Volland, 1788. Print.
- Landes, Joan. *Women and the Public Sphere in the Age of Revolution*. Ithaca : Cornell University Press, 1988. Print.
- Laubreaux, Raymond. Preface. *Paradoxe sur le comédien*. By Denis Diderot. Paris : Garnier Flammarion, 1993. Print.
- Lemazurier, Pierre David. *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*. Vol. 1 and 2. Paris : Joseph Chaumerot, 1810. Print.
- Le Moyne, Pierre. *La galerie des femmes fortes*. Paris : Compagnie des Marchands Libraires du Palais, 1647. Print.
- Lepreux, Georges. Introduction. *Poésies de Mademoiselle Clairon*. By Mademoiselle Clairon. Paris : Imprimerie de l'Armorial français, 1898. Print.
- Leroy, Dominique. *Histoire des arts du spectacle en France : Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre Mondiale*. Paris : L'Harmattan, 1990.
- Lilti, Antoine. *Figures publiques : l'invention de la célébrité (1750-1850)*. Paris : Fayard, 2014. Print.
- Lintilhac, Eugène. *Histoire générale du théâtre en France. Vol. IV : la Comédie, dix-huitième siècle*. Genève : Slatkine, 1973. Print.
- Littre, Emile. *Dictionnaire de la langue française*. 1872-7. Web. 1 October 2015. <<http://artfl-project.uchicago.edu>>.
- Luckhurst, Mary, and Jane Moody. Introduction. *Theater and Celebrity in Britain, 1600-2000*. By Mary Luckhurst and Jane Moody. New York : Palgrave Macmillan, 2005. Print.

- Maître, Myriam. *Les précieuses : naissance des femmes de lettres en France au 17^{ème} siècle*. Paris : Honoré Champion, 1999. Print.
- Marshall, P. David. *Celebrity and Power : Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997. Print.
- Maza, Sarah. *Private Lives and Public Affairs : the Causes Célèbres of Prerevolutionary France*. Berkeley : University of California Press, 1993. Print.
- . « Historians and Eighteenth-Century Private Life : An Overview. » *Representing Private Lives of the Enlightenment*. Ed. Andrew Kahn. Oxford : Voltaire Foundation, 2010. Print.
- McCreery, Cindy. *The Satirical Gaze : Prints of Women in Late Eighteenth-Century England*. Oxford : Clarendon Press, 2004. Print.
- McKeown, Joanne M. « Tempered Witness to the Power of the Soul in Enlightenment France : Four Novels by Charrière, Cottin, and Guérin de Tencin. » *French Women Authors : The Significance of the Spiritual (1400-2000)*. Eds. Kelsey L. Haskett and Holly Faith Nelson. Newark: University of Delaware Press, 2014. Print.
- McLaughlin, Lisa. « Feminism, the Public Sphere, Media and Democracy. » *Media, Culture and Society* 15.4 (October 1993). 599-620. Web.
- McLeod, Glenda. *Virtue and Venom : Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1991. Print.
- McManners, John. *Abbé and Actresses : The Church and the Theatrical Profession in Eighteenth-Century France*. Oxford : Oxford University Press, 1986. Print.
- Mercier, Louis-Sébastien. *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*. Amsterdam : E. Van Harrevelt, 1773. Print.
- Montpensier, Anne-Marie-Louise d'Orléans. *Against Marriage : The Correspondence of La Grande Mademoiselle by Anne-Marie-Louise D'Orléans, Duchesse de Montpensier*. Ed. and trans. Joan DeJean. Chicago : University of Chicago Press, 2002. Print.
- . *Mémoires*. Amsterdam : Jean-Frédéric Bernard, 1729. Print.
- Muir, Lynette R. « Women on the Medieval Stage : the Evidence from France. » *Medieval English Theater* (December 1985). Vol. 7, n°2. 107-19. Web.
- Munns, Jessica. « Celebrity Status : the 18th-Century Actress as Fashion Icon. » *Women, Popular Culture, and the 18th Century*. Ed. Tiffany Potter. Toronto : University of Toronto Press, 2012. Print.
- Nathans, Benjamin. « Habermas's 'Public Sphere' in the Era of the French Revolution. » *French*

- Historical Studies* 16 (1990). 620-47. Web.
- Nicholson, Erica A. « Le Théâtre : Images d'elles. » *Histoire des femmes en occident. Vol. 3. XVI^e-XVIII^e siècles.* Eds. Georges Duby, Michelle Perrot, Arlette Farge, and Natalie Zemon Davis. Paris : H. Plon, 1991. 305-25. Print.
- Nicot, Jean. *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne.* 1606. Web. 1 Oct. 2015. <<http://artfl-project.uchicago.edu>>.
- Nussbaum, Felicity. *Rival Queens : Actresses, Performance, and the 18th-Century British Theater.* Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2010. Print.
- Pateman, Carole. *The Disorder of Women : Democracy, Feminism, and Political Theory.* Stanford : Stanford University Press, 1989. Print.
- Payne, Deborah C. « Reified Object or Emergent Professional ? Rethorizing the Restoration Actress. » *Cultural Readings of Restoration and Eighteenth-Century Theater.* Eds J. Douglas Canfield and Deborah Payne. Athens : University of Georgia Press, 1995. 13-38. Print.
- Pellegrin, Nicole. « Le polygraphe philogyne. A propos des dictionnaires de femmes célèbres au XVIII^e siècle. » *Etudes féminines/gender studies en littérature en France et en Allemagne.* Ed. Rotraud von Kulesa. Freiburg : Frankreich Zentrum, 2004. 63-82. Print.
- Perrault, Charles. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel.* Paris : A. Dezallier, 1696-1700. Print.
- . *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel.* Ed. D. J. Culpin. Tübingen: Gunter Narr, 2003. Print.
- Perry, Gillian, ed. *The First Actresses : Nell Gwyn to Sarah Siddons.* Ann Harbor : University of Michigan, 2011. Print.
- Petit de Julleville, Louis. *Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au Moyen-Age.* Paris : Librairie Léopold Cerf, 1885. Print.
- Phillips, Nicola. *Women in Business, 1700-1850.* Woodbridge : Boydell Press, 2006. Print.
- Posada, Maurice. « An Introduction to the Textual Problem of the Diderot-Falconet Correspondence on Posterity. » *Diderot Studies.* Vol. 16. Ed. Otis Fellows and Diana Guiragossian. Genève : Librairie Droz, 1973. 175-96. Print.
- Pullen, Kirsten. *Actresses and Whores : On Stage and in Society.* Cambridge University Press, 2005. Print.
- Ravaisson, François, ed. *Archives de la Bastille : 1709-1772.* Vol. 12. Paris : A. Durand et

- Pedone-Lauriel, 1881. Print.
- Ravel, Jeffrey. « Actress to Activist : Mlle Clairon in the Public Sphere of the 1760s. » *Theater Survey* 35 (May 1994). 73-86. Print.
- Rébillat, Clémentine. « Halle Berry et Jennifer Garner : leur victoire contre les paparazzi. » *Paris Match*. Paris Match, 26 Sept. 2013. Web. 26 Oct. 2015. <<http://parismatch.com>>.
- Rétat, Pierre. « L'anecdote dans les *Mémoires secrets* : type d'information et mode d'écriture. » *Mémoires Secrets and the Culture of Publicity in Eighteenth-Century France*. Eds. Jeremy Popkin and Bernadette Fort. Oxford : Voltaire Foundation, 1998. 61-72. Print.
- Riccoboni, Louis. *De la réformation du théâtre*. Paris : Debure Père et LeBreton, 1747. Print.
- Roach, Joseph. « Nell Gwyn and Covent Garden Goddesses. » *The First Actresses : Nell Gwyn to Sarah Siddons*. Ed. Gillian Perry. Ann Arbor : University of Michigan, 2011. 64-75. Print.
- . *It*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2007. Print.
- . « Public Intimacy : The Prior History of It. » *Theater and Celebrity in Britain, 1660-2000*. Eds. Mary Luckhurst and Jane Moody. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005. 15-30. Print.
- Rojek, Chris. *Celebrity*. London : Reaktion, 2001. Print.
- Rossard, Janine. « Le Désir de mort romantique dans *Caliste*. » *PMLA*, Vol. 87, n°3 (May, 1972). 492-8. Web.
- Rougemont, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*. Genève : Slatkine Reprints, 1996. Print.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Paris : Garnier Frères, 1889. Print.
- Rowe, Nicholas. *The Fair Penitent*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1969. Print.
- Scott, Virginia. *Women on the Stage in Early Modern France, 1540-1750*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. Print.
- . « The Actress and Utopian Theater Reform in Eighteenth-Century France : Riccoboni, Rousseau, and Restif. » *Theater Research International*. Vol. 27, n°1 (March 2002). 18-27. Web.
- . *Molière : A Theatrical Life*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. Print.

- Scudéry, Madeleine de. *Femmes illustres ou les harangues héroïques de Monsieur de Scudéry, avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirés des médailles antiques*. Vol. 1. Paris : Antoine de Sommaville et Augustin Courbe, 1642. Print.
- Shapiro, Michael. « The Introduction of Actresses in England : Delay or Defensiveness ? » *Enacting Gender on the English Renaissance Stage*. Eds. Viviana Comensoli and Anne Russell. Urbana : University of Illinois Press, 1999. 177-200. Print.
- Staël, Madame de (Anne-Louise-Germaine). *De la littérature*. Eds. Gérard Gengembre et Jean Glodzink. Paris : Flammarion, 1991. Print.
- Stanton, Domna C. « The Fear of Women and the Fictions of Préciosité. » *Yale French Studies*, 62 (Fall 1981). 107-34. Web.
- Tate, Robert S., Jr. *Petit de Bauchautmont : His Circle and the « Mémoires secrets. »* Genève : Institut et Musée Voltaire, 1698. Print.
- Tarczylo, Théodore. *Sexe et liberté au siècle des Lumières*. Paris : Presses de la Renaissance, 1983. Print.
- Thomas, Ruth P. « Arranged Marriages and Marriage Arrangements in Eighteenth-Century French Novels by Women. » *Women in French Studies*, 14 (2006). 37-49. Web.
- . « Isabelle de Charrière (1740-1805). » *Writers of the French Enlightenment, Vol. 1*. Ed. Samia I. Spencer. New York : Thomson Gale, 2005. 81-87. Print.
- . « Theater as Metaphor in Mme de Charrière's *Caliste*. » *Women in French Studies*, 9 (2001). 152-64. Print.
- Trousson, Raymond, ed. *Romans de femmes du XVIII^e siècle : Mme de Tencin, Mme de Graffigny, Mme Riccoboni, Mme de Charrière, Olympe de Gouges, Mme de Souza, Mme Cottin, Mme de Genlis, Mme de Krüdener, Mme de Duras*. Paris : Laffont, 1996. Print.
- Turner, Graeme. Introduction. *Understanding Celebrity*. By Graeme Turner. London : Sage Publications, 2004. Print.
- Voltaire. *Œuvres complètes de Voltaire : Correspondance*. Volume 6. Années 1760-1. Paris : Garnier Frères, 1881. Print.
- . « A Mademoiselle Clairon. » n.p., 1765. Web. 1 October 2015. <<http://gallica.bnf.fr>>.
- Wanko, Cheryl. « Celebrity Studies in the Long Eighteenth Century : An Interdisciplinary Overview. » *Literature Compass*. Vol. 8, issue 6 (June 2011). 351-362. Web.
- Weber, Caroline. « Rewriting Rousseau : Isabelle de Charrière's Domestic Dystopia. » *Gender*

- and Utopia in the Eighteenth Century : Essays in English and French Utopian Writing.*
Eds. Nicole Pohl and Brenda Tooley. Aldershot : Ashgate, 2007. 69-86. Print.
- Williams, H. Noel. *Queens of the French Stage.* New York : Charles Scribner's Sons, 1905.
Print.
- Winn, Colette H. and Donna Kuizenga, eds. *Women Writers in Pre-Revolutionary France :
Strategies of Emancipation.* New York : Garland, 1997. Print.
- Wolfgang, Aurora. *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782.* Aldershot : Ashgate,
2004. Print.
- Zampelli, Michael S. J. « The 'Most Honest and Most Devoted of Women' : An Early Modern
Defense of the Professional Actress. » *Theater Survey* 42 (2001). 1-23. Print.