

Autrices et actrices de la Comédie-Française dans la presse périodique (1680-1793) : regards
sur la vie professionnelle des femmes de lettres et de scène

By

Sally Cartwright

Bachelor of Arts (Honours), University of Victoria, 2020

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Sally Cartwright, 2022

University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy or
other means, without the permission of the author.

Comité de supervision

Atrices et actrices de la Comédie-Française dans la presse périodique (1680-1793) : regards
sur la vie professionnelle des femmes de lettres et de scène

by

Sally Cartwright

Bachelor of Arts (Honours), University of Victoria, 2020

Supervisory Committee

Dr. Sara Harvey, Department of French

Supervisor

Dr. Pierre-Luc Landry, Department of French

Departmental Member

Résumé

Cette thèse examine la condition professionnelle des autrices dramatiques et des actrices actives à la Comédie-Française entre 1680 et 1793 à travers le portrait qui en est dressé par la presse périodique littéraire. Les stratégies discursives employées dans le *Mercure de France*, la *Correspondance littéraire*, l'*Année littéraire* et l'*Observateur des spectacles* servent à marginaliser ou à professionnaliser les autrices, et établissent progressivement les critères du vedettariat théâtral, phénomène émergent au sein duquel figurent au premier rang les actrices, paradoxalement critiquées et célébrées par la mise en scène de leur corps. L'analyse de la réception immédiate de ces femmes de théâtre révèle certains défis communs à toutes les femmes du XVIII^e siècle, mais en éclairent d'autres défis spécifiques à leur profession. En outre, l'étude des parcours singuliers de ces autrices et actrices permet de mieux comprendre le traitement qui leur a été accordé par l'histoire théâtrale, telle qu'elle s'est écrite de la fin du XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui.

This thesis examines the professional status of female playwrights and actresses active at the Comédie-Française between 1680 and 1793 through their representations in the literary periodical press. The discursive strategies employed in the *Mercure de France*, the *Correspondance littéraire*, the *Année littéraire*, and the *Observateur des spectacles* both marginalize and professionalize female authors, while establishing the criteria of theatrical celebrity, an emerging concept centered on actresses, who are simultaneously criticized and celebrated for displaying their bodies on stage. Initial reactions to these figures in literary journals reveal challenges common to all women in the 18th century, as well as obstacles specific to their profession. The unique experiences of these authors and actresses allows for a greater understanding of how their legacies have been retained in the development of theatrical history to this day.

Table des matières

Comité de supervision.....	ii
Résumé.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures	vi
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre 1. Autrices dramatiques et actrices au XVIIIe siècle : mise en contexte	4
1.1 Les autrices dramatiques : loisir ou carrière ?.....	4
1.2 La Comédie-Française : institution et entreprise	8
1.3 Les actrices : figures publiques	13
1.4 La presse périodique : discours de l'actualité	15
Périodiques étudiés	18
Chapitre 2. Analyse lexicale et discursive des représentations de femmes dans la presse	22
2.1 Femmes choisies	22
2.2 Les autrices : un champ restreint.....	23
Catherine Bernard	25
Marie-Anne Barbier	28
Madeleine-Angélique de Gomez	30
Denise Lebrun.....	31
Anne-Marie Du Bocage	32
Françoise de Graffigny	35
Autrices à la suite de Cénie.....	40
Charlotte-Jeanne Montesson.....	44
Autrices de la fin du siècle.....	46
Image des autrices dramatiques	47
2.3 Les actrices : modèles de la célébrité.....	48
Émergence des modèles dramatiques	48
Art et Nature : vedettes contrastées.....	60
Évolution du vedettariat : scandales et sexualité.....	79
Un portrait du vedettariat théâtral	110

Conclusion	112
Bibliographie.....	116
Corpus primaire	116
Corpus secondaire.....	117
Appendices.....	122

Liste des figures

Figure 1. Période de publication des journaux littéraires (1672–1792).....	16
Figure 2. Représentations des pièces des autrices à la CF (1690–1749)	24
Figure 3. Représentations des pièces des autrices à la CF (1750–1792)	24
Figure 4. Présence de Catherine Bernard à la CF et dans la presse (1689–1792)	26
Figure 5. Présence de Marie-Anne Barbier à la CF et dans la presse (1702–1792)	29
Figure 6. Présence de Madeleine-Angélique de Gomez à la CF et dans la presse (1714–1792)	30
.....	
Figure 7. Présence d’Anne-Marie du Bocage à la CF et dans la presse (1749–1792).....	33
Figure 8. Présence de Françoise de Graffigny à la CF et dans la presse (1750–1792).....	35
Figure 9. Présence des autrices de la fin du siècle à la CF et dans la presse (1771–1792).....	41
Figure 10. Mentions d’Adrienne Lecouvreur dans la presse (1717–1792)	49
Figure 11. Mentions de Marie-Anne Dangeville dans la presse (1722–1792)	54
Figure 12. Mentions de Marie-Françoise Dumesnil dans la presse (1737–1792)	61
Figure 13. Mentions de Claire-Josèphe-Hippolyte Clairon dans la presse (1743–1792)	65
Figure 14. Mentions de Marie-Madeleine Dubois dans la presse (1759–1792).....	80
Figure 15. Mentions de Marie-Pauline-Christine Saint-Val dans la presse (1766–1792)	86
Figure 16. Mentions de Françoise-Marie-Rosette Vestris dans la presse (1768–1792)	94
Figure 17. Représentations de Vestris (1777-1780)	97
Figure 18. Mentions de Françoise-Marie-Antoinette-Josèphe Raucourt dans la presse (1772–1792)	101

Remerciements

Je voudrais remercier d'abord ma superviseure, Sara Harvey, pour tout son encouragement et son énergie pendant plus de cinq années de mon baccalauréat et de ma maîtrise. Mon implication dans le projet des Registres de la Comédie-Française a déterminé la voie de mes études supérieures et je suis tellement reconnaissante d'avoir eu l'opportunité d'effectuer ce travail et de découvrir une passion pour l'histoire culturelle.

Je remercie aussi mon second lecteur, Pierre-Luc Landry, pour son enthousiasme et ses commentaires qui m'ont permis d'approfondir cette thèse et de mettre en perspective la pertinence de mes études à notre actualité.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis qui m'ont soutenu pendant deux années de maîtrise en pleine pandémie. Je n'aurais pas pu accomplir cette thèse sans votre patience et votre optimisme.

Introduction

Si les femmes participent bel et bien à la vie culturelle française du XVIII^e siècle, leur présence reste marginalisée. Le travail féminin étant encore largement restreint à la sphère domestique, elles rencontrent des difficultés à pénétrer la sphère publique du monde culturel, et surtout à s’y professionnaliser. Cette étude s’intéresse aux parcours féminins dans l’institution du théâtre, art public et politique où deux professions sont essentielles : l’auteur·trice et l’acteur·trice. La Comédie-Française, théâtre étatique fondé en 1680, est un lieu central de l’art dramatique au XVIII^e siècle dont les membres sont extrêmement médiatisés. Cette entreprise théâtrale, gérée par les Premiers gentilshommes de la chambre du Roi, comprend une troupe permanente de sociétaires qui joue le répertoire du XVII^e — les pièces de Molière, Racine et Corneille, surtout — et accueille les nouveautés au fil de sa programmation continue. Au sein de cette institution, les actrices sont extrêmement présentes, puisqu’elles forment presque la moitié des effectifs de la troupe : 91 sociétaires féminines, sur un total de 201 sociétaires, jouent à la Comédie-Française entre 1680 et 1793.¹ En revanche, les autrices qui fournissent des pièces à ce théâtre sont sous-représentées ; seulement 17 autrices sont reçues à la Comédie-Française, sur un total de 310 dramaturges.² De plus, il reste difficile de gagner sa vie avec la pratique de l’écriture dramatique, car les dramaturges sont très peu récompensés pour leurs œuvres.³ Malgré leur participation au même théâtre, à la même institution, les autrices et les actrices affrontent des enjeux différents. L’autrice lutte pour son inclusion dans le nombre limité de dramaturges qui accèdent à l’institution monarchique de la Comédie-Française en même temps qu’elle œuvre en son propre nom, tandis que l’actrice profite

¹ « La Troupe à travers les siècles », Comédie-Française, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/la-troupe-a-travers-les-siecles>.

² « Outil découverte », Registres de la Comédie-Française, <https://www.cfregisters.org/#!/outils/cibl%C3%A9s/recettes>.

³ Gregory S. Brown, *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775–1793: Beaumarchais, the Société des Auteurs Dramatiques and the Comédie Française* (London: Routledge, 2016), 13-14, <https://doi.org/10.4324/9781315250441>.

d'une grande visibilité dès sa réception dans la troupe, mais elle fait partie d'un collectif qui paradoxalement la protège et la fragilise. La présence du corps féminin sur la scène participe au reste à octroyer aux actrices de cette période un statut de vedette qui est à la fois condamné et célébré.

L'actualité théâtrale bénéficie d'une visibilité et d'une légitimation particulière à cette période grâce au développement de la presse périodique littéraire, qui se multiplie surtout dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le théâtre sert de point de départ au phénomène naissant du vedettariat; les actrices jouissent de la reconnaissance et de la célébrité, à laquelle leur présence forte dans les journaux littéraires contribue activement. Comme cela a déjà été mentionné, les autrices n'accèdent pas à la légitimation aussi aisément que les actrices; leur présence dans la presse varie beaucoup et ces variations reflètent cette différence fondamentale entre les deux professions. Les stratégies discursives employées dans la presse périodique construisent des images particulières de l'autrice et de l'actrice et témoignent de la perception publique de ces professions féminines. La présente étude vise à analyser la présence d'une sélection d'autrices et d'actrices dans la presse périodique littéraire entre 1680 et 1793 afin de mieux comprendre le rôle qu'elles ont joué dans le monde des lettres et la manière dont leur professionnalisation a pu se formuler durant cette période.

Le premier chapitre aborde le contexte sociohistorique dans lequel ces femmes s'impliquent dans l'entreprise théâtrale: les autrices dramatiques s'attaquent à un genre particulièrement inhospitalier aux femmes et essaient de parvenir à un statut professionnel dans une société qui limite généralement l'écriture féminine aux salons et au loisir (1.1). Ce chapitre examine aussi le rôle de la Comédie-Française — institution sous la tutelle monarchique, et sujette à la censure et aux réactions du public — dans les carrières dramatiques féminines (1.2). Il explore ensuite la condition des actrices au sein de la troupe royale, qui profitent d'un statut professionnel inhabituel pour les femmes, mais qui affrontent aussi le jugement des critiques et du public (1.3). Enfin, il

décrit le champ de la presse périodique littéraire — émergents au XVIII^e siècle, les périodiques créent un nouvel espace public pour la critique dramatique — et présente les journaux inclus dans cette étude : le *Mercur de France* (1672–1793), la *Correspondance littéraire* (1753–1790) de Grimm, l'*Année littéraire* (1754–1791) de Fréron, et l'*Observateur des spectacles* (1762–1763) de Chevrier (1.4).

Le deuxième chapitre mène une analyse des images des autrices et d'une sélection d'actrices notables dans les périodiques mentionnés ci-dessus. Ce chapitre commence par la justification du choix des femmes incluses dans cette enquête (2.1). Il procède ensuite à l'identification des stratégies discursives employées pour décrire ces femmes; chez les autrices, ces stratégies servent souvent à délégitimer leur pratique d'écriture. Les autrices principalement tragiques du début du siècle cèdent le pas à des autrices de comédies et de drames; la majorité d'entre elles ont une présence faible à la Comédie-Française et dans la presse, mais certaines rencontrent de véritables succès qui témoignent d'une professionnalisation féminine (2.2). Chez les actrices, le début du siècle représente l'émergence d'un vedettariat théâtral, et les journaux s'occupent de plus en plus de la sexualité des actrices et des scandales à propos de leur vie privée au cours des décennies; l'examen des stratégies discursives sert surtout à élaborer certains critères du vedettariat, qui évolue au fil du temps (2.3).

Cette étude vise à analyser la construction des images de femmes de théâtre dans les discours médiatiques afin de mieux comprendre comment elles sont retenues ou non dans l'écriture de l'histoire théâtrale; la figuration de ces deux professions dramatiques évolue à travers la période étudiée et reflète les entraves au statut socioprofessionnel pour les femmes du XVIII^e siècle.

Chapitre 1. Autrices dramatiques et actrices au XVIII^e siècle : mise en contexte

Ce chapitre présente une brève introduction à la condition des autrices dramatiques et des actrices en France au XVIII^e siècle, ainsi que les obstacles auxquels elles font face. Il traite plus particulièrement des liens entre les parcours de ces femmes de théâtre et l'institution de la Comédie-Française (CF). Enfin, il propose une courte description de la presse périodique culturelle et des discours qu'elle porte sur l'activité théâtrale féminine.

1.1 Les autrices dramatiques : loisir ou carrière ?

Le travail et le loisir des femmes au XVIII^e siècle en France sont fortement liés au domaine privé et à la domesticité et sont indissociables d'un monde culturel et intellectuel dominé par les hommes.⁴ Les femmes de lettres s'inscrivent dans ce monde, mais doivent souscrire au « cadre explicitement hiérarchisé » et masculin de la République des Lettres qui marginalise leurs contributions littéraires.⁵ Ainsi la prise de parole des écrivaines ne va pas sans obstacle, incluant le jugement du public qui est indissociable de la réalité culturelle et sociopolitique.

Les femmes de lettres à cette période se trouvent cantonnées à la sociabilité mondaine; les salons littéraires accueillent les femmes, qui y jouent un rôle central notamment en tant qu'hôtesse. Dans ces espaces semi-privés, les salonnières accèdent à une forme d'éducation qui leur est autrement refusée; à l'époque, l'éducation des femmes et des filles est d'abord liée à l'étiquette.⁶ Les salons représentent un accès à la culture et à la philosophie des Lumières et ils témoignent d'une rupture avec la tradition intellectuelle française, où le discours savant était

⁴ Nathalie Zemon Davis et Arlette Farge, éd., *Histoire des femmes en Occident*, 2^e éd., vol. III, Tempus (Paris: Éditions Perrin, 2002), 11.

⁵ Christie McDonald, « Le dix-huitième siècle », dans *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, éd. par Martine Reid, vol. 1 (Paris: Éditions Gallimard, 2020), 720.

⁶ Martine Sonnet, « Une fille à éduquer », dans *Histoire des femmes en Occident*, 2^e éd., vol. III (Paris: Éditions Perrin, 2002), 160.

jusqu' alors marqué par le conflit plutôt que par la conversation polie.⁷ Si la majorité des salonniers sont des hommes, quelques femmes de l' aristocratie et des autrices y sont aussi présentes.⁸ Leurs rôles de salonnières constituent ainsi une des possibles voies d' accès à ce qui s' apparente à une carrière féminine, laquelle est transmise d' une salonnière à une autre.⁹ Au XVIII^e siècle, l' héritage de cette pratique est passé de Claudine de Tencin à Marie-Thérèse Geoffrin, puis de Geoffrin elle-même à Suzanne Necker et à Julie de Lespinasse.¹⁰ Art de la conversation, poésie, théâtre et philosophie sont au cœur de la vie des salons, et les salonnières agissent comme les animatrices de ces activités.¹¹ Mais malgré l' habileté des salonnières comme modératrices et interlocutrices de débats intellectuels, philosophiques et littéraires, l' expérience acquise au sein de ces réseaux ne vaut pas une carrière d' autrice. Élément important de la sociabilité mondaine, la littérature partagée dans ces espaces n' ouvre pas nécessairement la voie à la professionnalisation. Les femmes dans la société mondaine participent au partage d' œuvres littéraires, de spectacles et de musique; le théâtre de société, art qui souscrit particulièrement bien aux exigences de l' oralité et du divertissement dans les salons, est souvent pratiqué par des femmes.¹² Cependant, les difficultés subsistent si elles choisissent de se professionnaliser dans la sphère publique; dans le cas spécifique de l' écriture dramatique, le passage du salon au théâtre marque un fossé qui sépare l' amateur·trice et le·a professionnel·le.¹³

⁷ Dena Goodman, *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment* (Cornell University Press, 1994), 92, <http://hdl.handle.net/2027/heb.03988>.

⁸ McDonald, « Le dix-huitième siècle », 756.

⁹ Dena Goodman, « Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions », *Eighteenth-Century Studies* 22, n° 3 (1989): 333, <https://doi.org/10.2307/2738891>.

¹⁰ McDonald, « Le dix-huitième siècle », 758.

¹¹ Goodman, *The Republic of Letters*, 91.

¹² Léo Claretie, *Histoire des théâtres de société* (Paris: Librairie Molière, 1906), 2-3.

¹³ Antoine Lilti, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005), 249; Lilti, 254.

Les autrices dramatiques détiennent un statut contesté et éprouvent de la difficulté à entrer dans l'écriture professionnelle. Bien que leur participation dans la sphère privée des loisirs mondains soit en général encouragée, leurs tentatives de professionnalisation provoquent des réactions souvent négatives. La figure de la femme, si longtemps restreinte aux domaines de la famille et du foyer, semble, à cette période, incompatible avec l'ambition d'une carrière théâtrale.¹⁴ Certaines autrices gardent alors l'anonymat pour éviter les jugements du public, tandis que celles qui signent leurs œuvres choisissent de s'introduire dans la vie publique et de se construire une identité sociale.¹⁵ Toutefois, cette réclamation publique présente des risques : entre autres, des doutes autour de la maternité des œuvres puisqu'on arrive mal à admettre qu'une femme ait pu écrire une pièce rencontrant un certain succès.¹⁶ Par exemple, les *Anecdotes dramatiques* de Clément et de De La Porte associent Marie-Anne Barbier à la figure de l'autrice, mais attribuent la majorité de ses pièces à l'abbé Pellegrin.¹⁷ Cette remise en question de la provenance des œuvres féminines peut empêcher les autrices d'accéder à la professionnalisation.

On observe aussi le phénomène d'*assignation générique* chez les femmes de lettres du XVIII^e siècle, c'est-à-dire que l'écriture féminine est plus facilement associée aux genres romanesques et sentimentaux et que les femmes se trouvent ainsi presque exclusivement reléguées à ces pratiques littéraires.¹⁸ Les femmes de théâtre, en défendant leur présence inattendue au sein d'un champ culturel fortement hiérarchisé, vivent alors une marginalisation distincte. Le théâtre est un art vivant qui impose une grande visibilité et expose les autrices dramatiques au public. Cinq

¹⁴ McDonald, « Le dix-huitième siècle », 813-16.

¹⁵ Carla Hesse, « French women in print, 1750-1800: an essay in historical bibliography », dans *The Darnton Debate: books and revolution in the eighteenth century*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 359 (Oxford: Voltaire Foundation, 1998), 73.

¹⁶ McDonald, « Le dix-huitième siècle », 755.

¹⁷ Jean Marie Bernard Clément et Joseph De La Porte, *Anecdotes dramatiques*, 2 vol. (La veuve Duchesne, 1775).

¹⁸ Martine Reid, *Des femmes en littérature* (Paris: Belin, 2010), 133; Martine Reid, « For another history of women in literature », *Feminismo/s* 0, n° 34 (20 décembre 2019): 49, <https://doi.org/10.14198/fem.2019.34.02>.

des dix-sept autrices acceptées à la CF écrivent des tragédies : la tragédie, genre prestigieux, est associée à la masculinité et soumise à des contraintes spécifiques, donc le choix du tragique signale un désir de s’inscrire dans une tradition masculine et de remettre en question l’exclusivité de ce genre. Les sujets tragiques sont hérités de l’Antiquité et représentent la royauté et la noblesse; l’écriture de ces thèmes exige une certaine érudition et une connaissance de la littérature ancienne, domaine où les femmes sont peu accueillies.¹⁹ Les autres genres théâtraux, la comédie et le drame, sont plus ouverts et moins prestigieux; la comédie est sujette à moins de contraintes que la tragédie et porte souvent sur des sujets plus accessibles de la vie bourgeoise, et non sur les légendes et mythes classiques qui dominent la tragédie; elle sert aussi à la critique sociale.²⁰ Le drame, genre nouveau qui apparaît au milieu du XVIII^e siècle, ne repose sur aucune filiation antique et met en avant des enjeux de la vie domestique.²¹ Il permet alors aux autrices dramatiques de s’inscrire dans une nouvelle pratique d’écriture qui s’établit à cette période; cela est d’ailleurs le cas de Françoise de Graffigny, pionnière de la « comédie larmoyante » qui repose sur l’esthétique de la sensibilité.²² Ces genres se répandent notamment vers la fin du siècle; entre 1680 et 1749, les autrices de la CF écrivent 11 tragédies et 2 comédies, contrairement à 7 comédies et 5 drames entre 1750 et 1793.²³

De nombreux obstacles empêchent les autrices dramatiques de mener une carrière de théâtre; la masculinité dominante dans le monde des lettres décourage la professionnalisation. De plus, le facteur financier peut aussi empêcher la poursuite d’une carrière littéraire, car il peut être impossible de vivre de l’écriture, surtout pour les femmes non mariées ou les veuves. La carrière

¹⁹ Joan DeJean, « Le dix-septième siècle : un grand siècle pour les femmes auteurs », dans *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, éd. par Martine Reid, vol. 1 (Paris: Éditions Gallimard, 2020), 640-41.

²⁰ Agathe Sanjuan et Martial Poirson, *Comédie Française : Une histoire du théâtre* (Paris: Éditions du Seuil, 2018), 64.

²¹ Deborah Steinberger, « Spectacles of Intimacy: A New Look at the Comédie Larmoyante », *L’Esprit Créateur* 39, n° 3 (1999): 64, <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0449>.

²² David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards* (Montpellier: Espaces 34, 2000), 122.

²³ « Projet des registres de la Comédie-Française », cfregisters.org.

de dramaturge reste compliquée même une fois qu'une œuvre est acceptée par la troupe; étant donné que la CF conserve la majorité des profits tirés d'un spectacle, la réception d'une pièce ne se traduit pas forcément par un succès financier pour son auteur ou son autrice. En fait, les relations entre les auteurs·trices et l'institution de la CF sont inévitables, même si cela s'améliore dans les années 1770 avec la mise sur pied de la première Société des auteurs dramatiques, créée par Beaumarchais, après le grand succès de sa pièce *Le Barbier de Séville*, dans le but de permettre aux auteurs de négocier avec la CF et de mieux profiter des recettes engendrées par leurs œuvres.²⁴ De ce fait, les auteurs·trices qui ne disposent pas d'une rente ou qui n'appartiennent ni à l'aristocratie ni à la haute bourgeoisie, par exemple, ont de la difficulté à poursuivre cette carrière.²⁵

1.2 La Comédie-Française : institution et entreprise

Le premier théâtre autorisé à Paris a été la Confrérie de la Passion, troupe établie en 1402 et bénéficiant d'un monopole, permettant à l'Église et aux autorités de contrôler et de limiter le théâtre religieux et laïque représenté à Paris.²⁶ Plus tard, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et la troupe du Marais, établies pendant les années 1620, favoriseront l'émergence d'un théâtre urbain.²⁷ Or, la popularité montante du théâtre se heurte à l'hostilité de l'Église; en 1641, une déclaration de Louis XIII vise à équilibrer ces deux perspectives :

En cas que les dits comédiens règlent tellement les actions de théâtre, qu'elles soient du tout exemptes d'impuretés, nous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme ni préjudice à leur réputation dans le commerce public.²⁸

²⁴ Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle* (Paris - Genève: Champion - Slatkine, 1988), 189; André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma* (Paris: Éditions Perrin, 2007), 326.

²⁵ Blanc, *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*, 267.

²⁶ John Russell Stephens, « Censorship », dans *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* (Oxford University Press, 2005), <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-712>.

²⁷ Blanc, *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*, 32.

²⁸ Blanc, 251.

Le théâtre à cette période, comme les autres arts, est sujet aux contraintes de la moralité et de la religion. La dimension publique du théâtre impose une surveillance accrue, mais aussi une protection royale; Louis XIV, grand défenseur du théâtre, installe la troupe de Molière au Palais-Royal et lui accorde officiellement sa protection en 1665. Par ordre du roi, la troupe se joint à celle du Marais après la mort de Molière en 1673 et puis avec celle de Bourgogne en 1680 pour fonder la Comédie-Française. L'influence de Louis XIV établit donc le monopole de la CF qui dure jusqu'à la Révolution; ce théâtre représente l'une des mises en œuvre de la « politique culturelle ambitieuse » de la monarchie française.²⁹

La CF figure comme institution centrale dans cette enquête sur les autrices et les actrices; le privilège qui lui est octroyé par le pouvoir en fait une institution d'état de premier ordre et ce prestige particulier rejaillit sur les auteurs·trices et acteurs·trices, constituant ainsi une forme de légitimation possible pour ces deux groupes. Son affiliation avec le pouvoir politique lui donne en effet le monopole du théâtre français parlé,³⁰ mais la CF fait face à de nombreux défis au cours du siècle : problèmes financiers constants, concurrence avec la Comédie-Italienne et les théâtres forains, opinions de la monarchie sur le théâtre qui fluctuent au cours des décennies, etc.³¹ La troupe de la CF doit répondre aux exigences de la monarchie, comme offrir des représentations régulières à Versailles ou encore censurer certaines pièces considérées comme étant immorales ou impropres. En fait, dès le 11 avril 1701, le lieutenant général de police doit approuver chaque nouvelle œuvre avant qu'elle soit jouée à la CF.³² Les pièces acceptées et jouées par la troupe sont donc sujettes à des limitations idéologiques, politiques et morales. Cela peut entraîner la pratique

²⁹ Sanjuan et Poirson, *Comédie Française : Une histoire du théâtre*, 15.

³⁰ Les autres institutions théâtrales avec un monopole au XVIII^e sont la Comédie-Italienne pour le théâtre italien parlé et plus tard l'opéra-comique, et l'Académie royale de musique pour l'opéra et les ballets. D'autres formes théâtrales, comme le théâtre muet ou à marionnettes, se font jouer sur les théâtres indépendants des foires et des boulevards.

³¹ Sanjuan et Poirson, *Comédie Française : Une histoire du théâtre*, 47.

³² Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, 218.

de l'autocensure par les auteurs·trices dramatiques souhaitant se conformer à ces normes et faire jouer leurs pièces.³³ L'autorité de la monarchie peut intervenir à tout moment, même après l'acceptation et la création d'une nouveauté, pour la censurer. Souvent, la censure exige des modifications du contenu, mais dans des cas plus rares, des pièces sont complètement interdites. Ainsi, en plus des difficultés à se faire professionnaliser dans une société de lettres majoritairement masculine, les autrices qui poursuivent l'écriture dramatique ont aussi besoin de se conformer aux exigences de la religion et de la censure monarchique afin de faire jouer leurs œuvres sur la scène officielle de la CF : elles se retrouvent en double position de fragilité. Cela dit, les oppositions religieuses qui existent contre le théâtre visent le spectacle plutôt que le texte³⁴; les acteurs·trices s'exposent à l'excommunication par le fait de leur profession théâtrale. Toutefois, cette autre marginalisation ne s'étend pas à ceux et celles qui écrivent les œuvres dramatiques.

La troupe de la CF s'occupe de la sélection des pièces pour le Répertoire, un processus qui se fait collectivement au cours de la lecture des pièces lors des assemblées générales.³⁵ Ce passage obligé représente une étape importante dans le processus de faire jouer son œuvre et marque à quel point les dramaturges dépendent de la troupe pour se faire une carrière théâtrale. Le répertoire représente un patrimoine culturel qui comporte des pièces canoniques du XVII^e siècle telles que celles écrites par Molière, Racine et Corneille, mais il accueille aussi des créations; la troupe délibère sur chaque nouvelle pièce avant de l'intégrer au Répertoire.³⁶ La troupe décide d'abord d'accepter ou non une pièce, et détermine ensuite si elle a besoin de changements. Ce premier processus d'acceptation par les professionnels·les de la scène est suivi du jugement du public qui

³³ Blanc, *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*, 278.

³⁴ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire: le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique* (Paris: Honoré Champion, 2007), 55.

³⁵ *Arrests du Conseil d'Etat du roi : lettres patentes, acte de société et reglements de messieurs les premiers gentilshommes de la chambre du roi, concernant les comédiens françois* (Paris: Christophe Ballard, 1761), 18 juin 1757, art. XVI–XVIII, <http://archive.org/details/arrestsduconseil00fran>.

³⁶ Sanjuan et Poirson, *Comédie Française : Une histoire du théâtre*, 28.

fréquente le théâtre. Une fois qu'une pièce est mise en scène, la réception du public influence sa réussite; certaines œuvres dramatiques tombent avant même que la première représentation soit terminée. Même si la création d'une pièce rencontre du succès, les auteurs·trices perdent vite leur rémunération et leurs droits sur leurs œuvres, à part celui du choix de la distribution des rôles :

Les pièces nouvellement créées « tombent dans les règles » lorsqu'elles font deux fois de suite des recettes inférieures à 550 livres en hiver et 350 livres en été ou lorsqu'elles ne dépassent pas la septième représentation dans leur nouveauté.³⁷

Comme cela a déjà été mentionné, les dramaturges sont des figures marginalisées au sein de la CF; à l'exception de certains auteurs prolifiques, il est rare de tirer profit de l'écriture dramatique à long terme, mais le monopole de la CF du théâtre français assure que les auteur·trices soumettent toujours leurs œuvres à cette troupe. Malgré les réformes des années 1770 menées par la Société des auteurs dramatiques, des inégalités persistent et ce n'est qu'en 1791 qu'on affirme légalement les droits auctoriaux des dramaturges.³⁸

À la différence des auteurs·trices, les acteurs·trices sont au cœur de la CF : la troupe et le théâtre sont presque indissociables. Autant entreprise qu'institution culturelle, la CF a pour but de tirer profit de ses représentations théâtrales.³⁹ Les membres de la troupe partagent entre eux la gestion des affaires, incluant plusieurs acteurs — mais jamais d'actrices — qui partagent le rôle de semainier, responsable qui prend note des activités administratives de la troupe.⁴⁰ Chaque sociétaire obtient aussi une part des bénéfices : souvent, un·e sociétaire est reçu·e avec un quart de part ou une demi-part, première rétribution qui augmente à une part entière après une certaine période au service de la compagnie.⁴¹ L'appartenance à la troupe assure une carrière stable. À la différence des auteur·trices, les comédiens·ennes du Roi sont protégé·es; une fois reçu·e à la CF,

³⁷ Sanjuan et Poirson, 28.

³⁸ Brown, *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775–1793*, 136.

³⁹ Blanc, *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*, 13.

⁴⁰ *Arrests du Conseil d'Etat du roi*, 18 juin 1757; Nina Laizé, « Le statut du personnel de la Comédie-Française : entre entreprise et service du public et de la Cour, 1680-1789 » (Paris, Université de Paris I, 2012), 65-66.

⁴¹ Sanjuan et Poirson, *Comédie Française : Une histoire du théâtre*, 17.

un·e sociétaire joue en général pendant des décennies; les huit actrices étudiées dans le chapitre 2 de cette thèse jouent à la CF pendant une moyenne de 28 années. Cette protection de la monarchie représente aussi une soumission à ce pouvoir — les membres de la troupe risquent des amendes et l'emprisonnement s'ils n'obéissent pas à la volonté du roi et à celle des premiers gentilshommes qui gèrent la CF.

Les actrices françaises bénéficient d'un statut singulier et rare à cette période : il s'agit d'une profession où les femmes sont presque à parité avec les hommes. Les comédiennes du Roi ont le droit de vote dans les assemblées et sont payées au même titre que les hommes selon leur ancienneté et leur emploi. Toutefois, elles ne remplissent pas les rôles administratifs centraux comme celui de semainier; les femmes mariées sont aussi exemptes de l'obligation de venir aux assemblées hebdomadaires, tandis que les autres membres de la troupe risquent une amende en cas d'absence.⁴²

Les manières dont les autrices et les actrices participent à cette institution théâtrale s'avèrent distinctes. Les proportions d'autrices et d'actrices à la CF témoignent de ces différences; rappelons que seulement 17 autrices font jouer leurs pièces à la CF dans la période étudiée sur un total de 310 dramaturges, et que 91 des 201 sociétaires dans cette même période sont des femmes. Cet écart montre à quel point les autrices et les actrices suivent des parcours différents; les autrices rencontrent des difficultés même pour entrer dans la carrière de dramaturge, alors que les actrices, presque égalitaires dans leur profession par rapport aux hommes, doivent affronter une visibilité par rapport au public qui les expose à des jugements et des critiques particuliers.

⁴² *Arrests du Conseil d'Etat du roi*, 18 juin 1757.

1.3 Les actrices : figures publiques

La troupe de la CF joue un rôle complexe dans la société française de cette période; l'état civil des acteurs et des actrices est précaire, et le public juge en particulier l'activité des actrices sur et hors de la scène. Cela provient de l'influence du christianisme qui, depuis l'Antiquité, dénonce à de nombreuses reprises la pratique du théâtre considérée comme immorale.⁴³ Les membres de la troupe de la CF sont sujets à l'excommunication au XVIII^e siècle, mais cela est seulement le cas pour les Français; les acteurs·trices en Italie, en Espagne, et même à la Comédie-Italienne à Paris échappent à cette condamnation.⁴⁴ Les lois de la monarchie ne soutiennent pas explicitement cette exclusion,⁴⁵ mais sans renoncer à leur carrière théâtrale, les membres de la troupe de la CF n'ont pas droit à la mariage ou aux derniers sacrements.⁴⁶ L'abandon de leur profession est souvent temporaire : ceux et celles qui veulent se marier, par exemple, reprennent parfois leur profession après la cérémonie de mariage, mais cette exigence témoigne du statut civil complexe des comédiens·ennes du Roi.

Malgré les libertés peu communes dont jouissent les comédiennes de la CF dans leur vie professionnelle, des inégalités persistent entre elles et les sociétaires masculins. Par exemple, les actrices ne reçoivent pas leur part habituelle lors d'une grossesse. Une décision discutée dans les registres d'assemblées de la troupe, en réponse à une question posée par un théâtre de province, reflète ce traitement inéquitable réservé aux situations qui ne s'appliquent qu'à des femmes :

L'ancien usage de la Comédie est de retenir les appointemens des Demoiselles lorsqu'elles sont enceintes et hors d'état de paroître avec décence en public; mais il n'existe aucune loi qui prive de leurs appointemens les Acteurs qui tombent malade deux mois après l'ouverture du Théâtre :

⁴³ Margaret M. Moffat, *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIII^e siècle*, 2^e éd. (Genève: Slatkine Reprints, 1970), 4.

⁴⁴ John McManners, *Abbés and Actresses: The Church and the Theatrical Profession in Eighteenth-Century France* (Oxford: Clarendon Press, 1986), 2.

⁴⁵ McManners, 1.

⁴⁶ Blanc, *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*, 253.

cet incident est sans contredit fort triste pour les Directeurs; mais cet événement est encore plus fâcheux pour le Pensionnaire à qui il seroit inhumain d'ôter toute subsistance dans un cas pareil.⁴⁷

La privation des appointements pour les comédiennes enceintes, mais non pour les comédiens malades, témoigne d'une certaine incohérence dans les règlements sur les dérogations accordées aux membres de la troupe qui ne peuvent pas jouer comme d'habitude.

Dans ce contexte singulier et précaire, les actrices sont sujettes à des jugements sévères. La femme se sert de son corps, le met en représentation et exprime des passions. Cette combinaison suscite dans l'imaginaire des liens entre le métier d'actrice et celui de prostituée, et entre « représentation théâtrale et comportement sexuel transgressif. »⁴⁸ Au reste, la vie intime des actrices est souvent confondue avec leurs performances théâtrales dans la presse et par le public, menant à une « assimilation du succès scénique et du succès amoureux. »⁴⁹ La circulation de ces préjugés fait subir de l'humiliation aux actrices et fragilise leur image publique. La sexualisation de ces figures féminines contribue pleinement aux discours médiatiques qui se construisent autour d'elles, et intensifie l'attention portée aux actrices et à leur vie privée, en plus de celle portée à leurs performances sur scène.⁵⁰ Bien que les comédiens intéressent eux aussi le public et souscrivent à la dynamique du vedettariat, la dimension érotique des discours sur les performances théâtrales ne s'adresse qu'aux comédiennes — les hommes en sont exempts. Le fait d'être femme sous le regard du public entrave la modestie et la vertu, caractéristiques essentielles d'une femme morale, et les comédiennes ne peuvent échapper à la condamnation qui paradoxalement nourrit leur visibilité et l'intérêt soutenu du public.⁵¹ Ce paradoxe s'avère central dans les discours médiatiques qui entourent les actrices de cette période, car c'est aussi au XVIII^e siècle que

⁴⁷ « R52_24 », *Registres d'assemblées de la Comédie-Française, 1772-1779*, 51, cfregisters.org.

⁴⁸ Eric A. Nicholson, « Le théâtre : images d'elles », dans *Histoire des femmes en Occident*, trad. par Cécile Dutheil de la Rochère, 2^e éd., vol. III (Paris: Éditions Perrin, 2002), 342.

⁴⁹ Sophie Marchand, « Les actrices et l'imaginaire érotique », dans *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt* (Paris: Armand Colin, 2017), 193.

⁵⁰ Marchand, 192.

⁵¹ Antoine Lilti, *The Invention of Celebrity*, trad. par Lynn Jeffress, 2^e éd. (Cambridge: Polity Press, 2017), 231.

s'épanouit le phénomène du vedettariat théâtral, et les comédiennes en constituent le cœur⁵² : en effet, la sexualisation et les jugements d'immoralité alimentent les rumeurs qui circulent dans la presse périodique, réseau médiatique qui se développe rapidement au cours du siècle.

1.4 La presse périodique : discours de l'actualité

Émergente aux XVII^e et XVIII^e siècles, la presse périodique constitue une médiatisation de la vie publique. Les journaux suivent une périodicité variable — hebdomadaire, bimensuelle et mensuelle — et sont destinés à un public de plus en plus large.⁵³ La presse périodique française s'établit autour de trois journaux qui possèdent un privilège royal — ce n'est pas un monopole sur la presse comme au théâtre, mais il désigne toujours l'approbation officielle du roi — le *Mercur de France* (1672–1793), journal littéraire; la *Gazette de France* (1631–1792), publication politique; et le *Journal des savants* (1665–1792), périodique scientifique. La lecture devient progressivement plus accessible au cours des décennies, et le nombre de périodiques se multiplie surtout dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.⁵⁴ Ces journaux répondent directement à leur actualité; il faut cependant noter que le processus de publication et de distribution retarde l'arrivée des périodiques à leur lectorat, ce qui a l'effet d'étendre l'actualité.

Différents types de périodiques comme les gazettes et les affiches abordent des sujets politiques ou rendent compte des événements de l'actualité, mais les journaux littéraires retenus pour cette analyse discutent de la littérature et du théâtre et contribuent aux discours publics sur la

⁵² Florence Filippi et Sara Harvey, « Introduction », dans *Le sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt* (Paris: Armand Colin, 2017), 14.

⁵³ Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle* (Paris: Ellipses, 1999), 11.

⁵⁴ Roger Chartier, *The Cultural Uses of Print in Early Modern France* (Princeton: Princeton University Press, 1987), 238, <http://hdl.handle.net/2027/heb.00997>; Jack R. Censer, « Journals, Newspapers, and Gazettes: France », dans *Encyclopedia of the Enlightenment* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

vie culturelle.⁵⁵ Comme au théâtre, des prises de positions idéologiques et politiques ressortent dans la presse périodique. Par exemple, le *Mercur* est soumis à son privilège royal et doit de fait répondre aux exigences de la monarchie et de la censure; toutefois, cette protection royale lui permet de durer sur une longue période de 120 années. Les périodiques indépendants, quant à eux, rencontrent plus fréquemment des difficultés financières; il est rare que les autres journaux littéraires de cette période dépassent une décennie de publication (voir figure 1). En plus, les journalistes, comme les auteurs·trices dramatiques, doivent respecter l'autorité monarchique par crainte de censure.⁵⁶ La presse repose sur la publication continue; par conséquent, la censure est à éviter à tout prix.⁵⁷ Le système de censure croît au cours du siècle : on passe de 41 censeurs royaux qui contrôlent la production littéraire en France en 1727 à 178 censeurs en 1789.⁵⁸ Cet élargissement progressif fait que la censure n'est pas toujours imposée de manière systématique, et donc différents discours parviennent à la publication en fonction du censeur qui les vérifie.

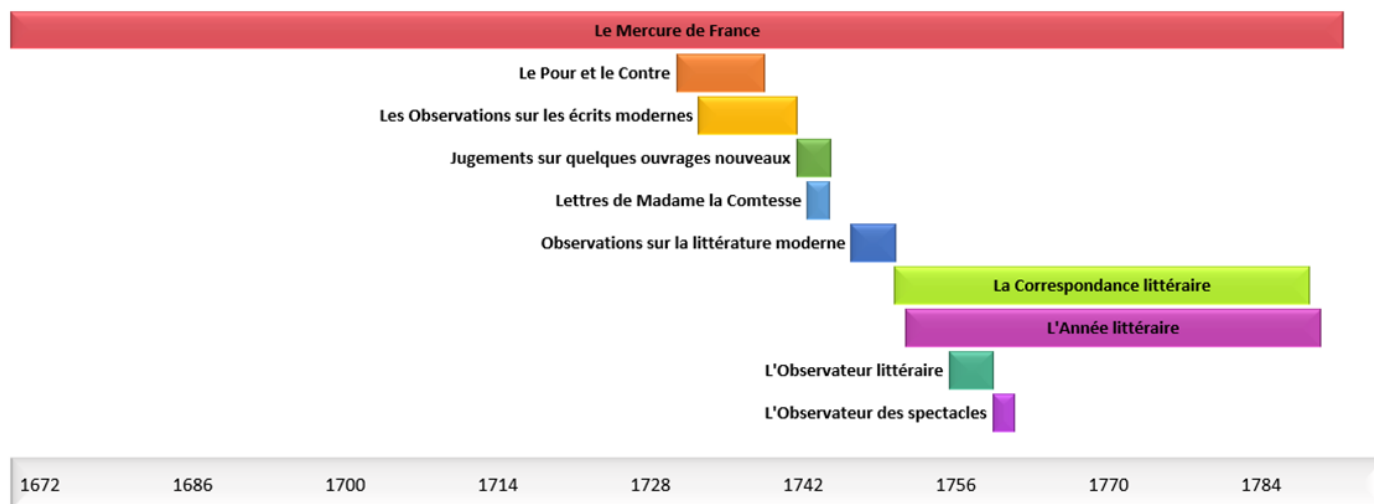


Figure 1. Période de publication des journaux littéraires (1672–1792)

⁵⁵ Suzanne Dumouchel, *Le Journal littéraire en France au dix-huitième siècle : émergence d'une culture virtuelle*, Studies in the Enlightenment, 2016:03 (Oxford: Voltaire Foundation, 2016), 8-9.

⁵⁶ Feyel, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, 16.

⁵⁷ Jack R. Censer, *The French Press in the Age of Enlightenment* (Routledge, 2002), 139, <https://doi.org/10.4324/9780203423387>.

⁵⁸ Feyel, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, 16.

Le théâtre, art de nature publique, est très discuté dans ces périodiques; certains impriment même des sections entières dédiées aux performances théâtrales, comme c'est le cas dans le *Mercur*. Néanmoins, les journaux abordent le théâtre de manière différente les uns des autres. L'affiliation institutionnelle du *Mercur* assure que sa prise de position demeure assez neutre, avec des discours positifs, mais en général modérés, sur des questions de littérature et de société.⁵⁹ La posture de ce journal officiel invite à s'interroger sur le rapport entre deux institutions culturelles de la monarchie; le *Mercur* porte un discours souvent modéré et neutre sur l'activité de la CF, organisation qui est aussi contrôlée par la royauté française. Plusieurs auteurs contribuent par ailleurs à ce périodique, ce qui assure une pluralité de voix sur la longue durée.⁶⁰ En revanche, d'autres journaux indépendants — qui sont rédigés par une seule personne, ou avec des collaborateurs particuliers, et qui n'ont pas le privilège exclusif comme le *Mercur* — s'établissent au cours du siècle et prennent souvent des positions plus fortes ou controversées. Deux périodiques en particulier représentent un écart idéologique : la *Correspondance littéraire* (1753–1790) de Grimm et l'*Année littéraire* (1754–1791) de Fréron. Friedrich Melchior Grimm, collaborateur fréquent de Diderot, contribue à l'*Encyclopédie* et soutient les activités des philosophes.⁶¹ Élie Catherine Fréron, quant à lui, s'oppose avec véhémence aux encyclopédistes et développe une rivalité particulière avec Voltaire.⁶² La critique théâtrale de ces périodiques est ainsi influencée par ce contexte polémique.

⁵⁹ Censer, *The French Press in the Age of Enlightenment*, 93-94; Eugène Hatin, *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, vol. II (Genève: Slatkine Reprints, 1967), 382.

⁶⁰ Alain Niderst, « Le *Mercur galant* », dans *Dictionnaire des journaux (1600-1789)* (Voltaire Foundation, 2015), <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0919-le-mercure-galant>.

⁶¹ Jochen Schlobach, « Grimm », dans *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)* (Voltaire Foundation, 2015), <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/362-frederic-grimm>.

⁶² Paul Benhamou et Jean Balcou, « Fréron », dans *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)* (Voltaire Foundation, 2015), <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/316-elie-freron>.

Les femmes participent elles aussi à la rédaction de la presse mondaine; bien que la grande majorité des journalistes sont des hommes, certains périodiques au XVIII^e siècle sont consacrés à l'écriture par ou pour les femmes. L'exemple le plus durable, le *Journal des dames* (1759–1778), s'adresse aux femmes et présente aussi une perspective féminine : bien qu'elle soit établie par un homme, trois autrices, Mme de Beaumer, Mme de Maisonneuve et Mme de Montanclos servent successivement de rédactrices de cette publication, entre 1761 et 1775.⁶³ D'autres textes visent le même public : les *Lettres de Madame la Comtesse* (1745–1746), écrites par Fréron, mais sous un pseudonyme féminin, marquent l'intérêt de créer une voix médiatique féminine. Quelques périodiques sur la mode et la société sont rédigés par des femmes, mais les *Saisons littéraires* (1714–1722) de Marie-Anne Barbier est le seul périodique littéraire écrit par une femme et publié en France avant 1759.⁶⁴

Périodiques étudiés

Malgré ces exemples, la presse mondaine du XVIII^e siècle est par défaut masculine, et l'étendue de cette presse féminine est trop limitée pour servir à notre analyse. Dans le prochain chapitre, la presse périodique servira de corpus pour l'analyse de la représentation des autrices et des actrices de la CF. Parmi les journaux littéraires qui s'établissent au cours du siècle, le *Mercur de France* (MF), la *Correspondance littéraire* (CL), l'*Année littéraire* (AL), et l'*Observateur des*

⁶³ Suzanne Van Dijk et Patricia A. Clancy, « Journal des dames », dans *Dictionnaire des journaux (1600-1789)* (Voltaire Foundation, 2015), <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0697-journal-des-dames>; Caroline Rimbault, « La presse féminine de langue française au XVIII^e siècle : production et diffusion », dans *Le Journalisme d'Ancien Régime*, éd. par Pierre Réat, Histoire (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1982), 19, <http://books.openedition.org/pul/1052>.

⁶⁴ Rimbault, « La presse féminine de langue française au XVIII^e siècle : production et diffusion », paragr. 11.

spectacles (OS) ont été choisis pour former le corpus de cette étude, car ils représentent une variété de perspectives médiatiques.

À travers plus d'un siècle, le *Mercure de France* compte plusieurs différents titres et encore plus de rédacteurs; à partir du *Mercure galant* de Jean Donneau de Visé en 1672 jusqu'au *Mercure français* de Mallet de Pan en 1793, cette publication sous ses formes multiples bénéficie d'un privilège dès 1682.⁶⁵ Par sa longévité et ses nombreux contributeurs, il comprend des perspectives diverses sur une variété de sujets. La visibilité et le privilège dont bénéficie le *MF* entraînent aussi une responsabilité de se conformer aux exigences de la censure royale. Ce périodique se dote d'une posture éditoriale de la neutralité,⁶⁶ ce qui fournit un contraste marqué avec les opinions vives de la *CL*, de l'*AL*, et de l'*OS* dont il sera question dans les prochaines pages. À ses origines, le *MF* néglige parfois le sujet des spectacles : « J'ay à répondre aux plaintes que vous me faites de ce que je ne vous parle plus des ouvrages de Théâtre que l'on donne de temps en temps au Public. Cela vient de ce que le plus souvent on ne lui laisse pas le pouvoir d'en décider. On ne jugeoit autrefois des pieces qu'après leur avoir donné toute l'attention nécessaire ». ⁶⁷ Cependant, la chronique du théâtre est très présente à partir de 1721 grâce à la direction d'Antoine de la Roque. Le *MF*, plus souvent flatteur que critique, représente un discours modéré qui répond aux attentes que la monarchie impose à son journal littéraire officiel, et pourra servir de référence dans notre analyse pour contraster avec les discours médiatiques indépendants. Ce périodique est aussi choisi pour son étendue sur la période entière.

⁶⁵ Sara Harvey, « « L'impartialité sera le premier de nos devoirs » : le critique journalistique dans les périodiques mondains (1650-1721) », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* 12, n° 1 (2021): 8, <https://doi.org/10.7202/1077803ar>.

⁶⁶ Harvey, 3.

⁶⁷ *Mercure galant*, vol. 1694-12 (Paris: Chez Michel Brunet, 1694), 280-81, <https://books.google.fr/books?id=LmVBAAAACAAJ>.

La *Correspondance littéraire*, fondée par Friedrich Grimm en 1753, vise un lectorat très restreint : il compte parmi ses abonnés des membres de la noblesse en Allemagne, en Suède, en Pologne et en Russie.⁶⁸ Ces feuilles manuscrites distribuées de manière confidentielle contiennent une critique « à la fois exigeante et sincère. »⁶⁹ Grimm voyage beaucoup en Europe, ce qui l'oblige à partager la rédaction avec des collaborateurs·trices à Paris, notamment Diderot et Louise d'Épinay.⁷⁰ En mars 1773, Grimm cède la responsabilité de la rédaction du journal à Jacques-Henri Meister, mais il reste impliqué dans sa gestion jusqu'en 1793. À cause de son lectorat limité et situé hors de la France, la *CL* se permet de partager des opinions franches et jouit d'une liberté de parole inaccessible aux autres journalistes qui publient pour un public général à Paris;⁷¹ elle fournit donc une perspective unique pour cette analyse à travers quarante ans de publication.

L'*Année littéraire*, rédigée par Élie-Catherine Fréron, paraît en 1754 à la suite du journal *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (1749–1754). L'*AL* obtient une permission tacite pour sa publication en 1754, et enfin en 1770 un privilège.⁷² Ennemi juré de Voltaire, Fréron prend dans le journal un parti antiphilosophique et il critique librement la littérature de cette période. L'*AL* inclut des textes de collaborateurs sur des sujets divers, y compris certains offerts par l'abbé de la Porte. Après la mort de Fréron en 1776, son fils, Louis-Stanislas Fréron, reprend le périodique, mais l'abbé Grosier en dirige alors la rédaction. L'*AL* met en avant un discours polémique et franc, mais ce périodique est toujours sujet à la surveillance de la censure royale. Ce périodique est inclus

⁶⁸ Ulla Kölving et Jeanne Carriat, *Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm et Meister*, vol. 225, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Oxford: Voltaire Foundation, 1984), xviii-xix.

⁶⁹ Roland Mortier, « Préface », dans *Correspondance littéraire*, éd. par Ulla Kölving, vol. 1 (Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2006), viii.

⁷⁰ Kölving et Carriat, *Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm et Meister*, 225:xxxiv-xxxv.

⁷¹ Mortier, « Préface », vii.

⁷² Dumouchel, *Le Journal littéraire en France au dix-huitième siècle : émergence d'une culture virtuelle*, 22.

dans notre analyse pour son étendue sur une longue période et son contraste idéologique avec la *CL*.

Périodique plus éphémère, l'*Observateur des spectacles* de François-Antoine Chevrier n'est publié que pendant deux années. Il se consacre à la critique de la représentation théâtrale; cette publication porte sur les spectacles à Paris, ainsi que dans d'autres villes d'Europe. Chevrier, qui se fait connaître d'abord par des pamphlets diffamatoires, critique l'activité de la CF en portant un intérêt particulier aux acteurs et aux actrices.⁷³ Ce périodique d'étendue brève fournit un portrait du théâtre français dans les années 1760, période durant laquelle l'activité journalistique se multiplie et dans laquelle la majorité des actrices dans cette étude sont actives.

Ces périodiques fournissent différents discours sur les figures féminines du théâtre; alors que le *MF* hésite à critiquer trop sévèrement l'activité théâtrale, la *CL* expose volontiers les scandales des vedettes et la chute des pièces à travers ses pages confidentielles. L'*AL* prend également une perspective critique, mais moins franche que la *CL* à cause de sa distribution publique. L'*OS*, publication très brève, montre un aperçu du champ théâtral durant une période d'une grande activité dramatique. Nous verrons dans le prochain chapitre comment ces discours médiatiques exposent l'image des autrices et des actrices de la CF.

⁷³ Pierre Peyronnet et Kees Van Strien, « L'Observateur des spectacles », dans *Dictionnaire des journaux (1600-1789)* (Voltaire Foundation, 2015), <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1073-lobservateur-des-spectacles>.

Chapitre 2. Analyse lexicale et discursive des représentations de femmes dans la presse

Le deuxième chapitre se consacre à l'analyse des représentations d'une sélection d'autrices et d'actrices dans les périodiques sélectionnés au chapitre précédent (1.4). Tout d'abord, nous exposons la méthodologie employée pour choisir les autrices et les actrices étudiées. Ensuite, nous menons une analyse lexicale et discursive des passages dans la presse où ces autrices et ces actrices sont mentionnées (l'intégralité des extraits de la presse sont catalogués dans les appendices A–V).⁷⁴

2.1 Femmes choisies

Seulement 17 autrices dramatiques sont reçues à la CF à la période étudiée; nous les incluons toutes dans cette analyse afin de saisir l'image complète de ce champ limité. Deux autrices n'apparaissent cependant jamais dans le corpus : Charlotte Legrand Longchamp, qui écrit le *Voleur* (1687), et Aglaé Claret de Fleurieu, autrice de *Pauline* (1791). Parmi les 15 autrices qui sont mentionnées dans les périodiques étudiées, 10 n'ont produit qu'une seule pièce jouée par les Comédiens du Roi.⁷⁵ Cinq femmes — Catherine Bernard, Marie-Anne Barbier, Madeleine Angélique de Gomez, Françoise de Graffigny et Françoise-Cécile Falconnet — écrivent deux pièces ou plus. Cependant, leur entrée dans l'institution de la CF n'égale pas toujours leur inclusion complète dans les discours médiatiques qui entourent le théâtre; certaines apparaissent très peu dans la presse, ou on omet même le nom de l'autrice en parlant de son œuvre. L'analyse de la

⁷⁴ Les extraits de la presse ont été recueillis systématiquement grâce au Projet des Registres de la Comédie-Française (RCF – cfregisters.org) dont je suis assistante de recherche; ce projet a mené la transcription intégrale de la presse périodique littéraire qui m'a permis d'effectuer la recherche du texte et un recueil exhaustif des instances de ces femmes.

⁷⁵ Les 10 autrices avec une seule pièce jouée à la CF qui sont mentionnées dans le corpus sont Denise Lebrun, Anne-Marie Du Bocage, Mme Rozet, Claire-Marie Saint Chamond, Françoise-Marie-Antoinette Raucourt, Marie-Émilie de Montanclos, Charlotte-Jeanne Montesson, Fanny de Beauharnais, Olympe de Gouges et Stéphanie-Félicité de Genlis.

totalité de ce groupe de femmes permet de mieux comprendre comment elles accèdent ou non à une caractérisation professionnelle dans la presse périodique.

Presque une centaine d'actrices débutent à la CF au cours du XVIII^e siècle, ce qui exige de choisir un nombre limité d'actrices pour cette analyse. Huit actrices sont donc incluses : Adrienne Lecouvreur (1717–1730), Marie-Anne Dangeville (1722–1763), Marie-Françoise Dumesnil (1737–1776), Claire-Josèphe-Hippolyte Clairon (1743–1766), Marie-Madeleine Dubois (1759–1773), Marie-Pauline-Christine Saint-Val (1766–1779), Françoise-Marie-Rosette Vestris (1768–1803) et Françoise-Marie-Antoinette Raucourt (1772–1815). Toutes sont sociétaires de la CF et y jouent pendant au moins 10 ans. Elles ont toutes une présence marquée dans la presse, mais remplissent une variété de fonctions au sein de la troupe de la CF : Lecouvreur, Dumesnil et Clairon sont des tragédiennes célébrées, tandis que Dangeville est connue pour ses rôles comiques, et Raucourt, qui est également autrice d'un drame joué en 1782, débute principalement dans le tragique et joue de plus en plus dans le comique plus tard dans sa carrière. Dubois, Saint-Val et Vestris prennent en charge des rôles tragiques dans l'ombre des tragédiennes célèbres qui les précèdent. La nature de la carrière d'actrice assure aussi que toutes ces femmes apparaissent plus fréquemment dans la presse que les autrices; l'actrice est constamment mise en scène, tandis que l'autrice participe à la vie publique du théâtre d'une manière plus ponctuelle. Cette sélection d'actrices ne vise donc pas à analyser la représentation des actrices dans sa totalité, mais plutôt à mieux comprendre les différentes manières par lesquelles certaines ont accédé à un statut de célébrité.

2.2 Les autrices : un champ restreint

De la création de la CF en 1680 jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, le théâtre écrit par des femmes est principalement tragique. À l'exception des comédies *le Voleur* (1687) de Longchamp

et *le Faucon* (1719) de Barbier, on compte onze tragédies entre 1689 et 1749, période qui n'est couverte, parmi les périodiques analysés, que par le *MF*. À part Longchamp, qui n'est ni mentionnée dans les articles du *MF* ni dans ceux des autres périodiques du corpus, toutes les autrices du début du siècle sont présentes dans la presse périodique au moment où leurs pièces sont jouées, ainsi qu'au cours des décennies suivantes. Le nombre de périodiques publiés augmentant dès les années 1730, les autrices apparaissent plus fréquemment dans la presse dans la deuxième moitié du siècle; cet élargissement du champ est représenté dans cette analyse par le choix de l'*AL*, de la *CL* et de l'*OS* en plus du *MF*.

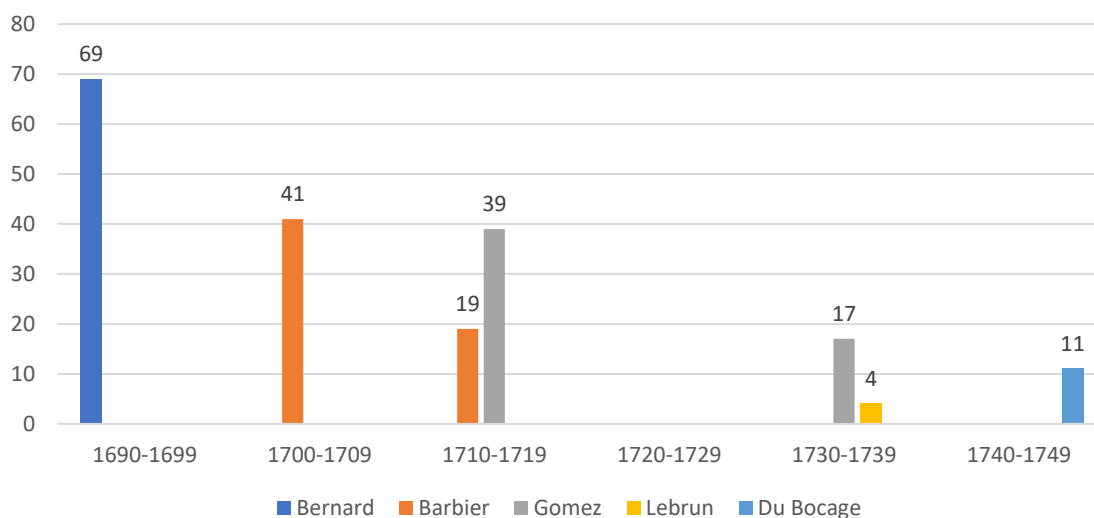


Figure 2. Représentations des pièces des autrices à la CF (1690–1749)

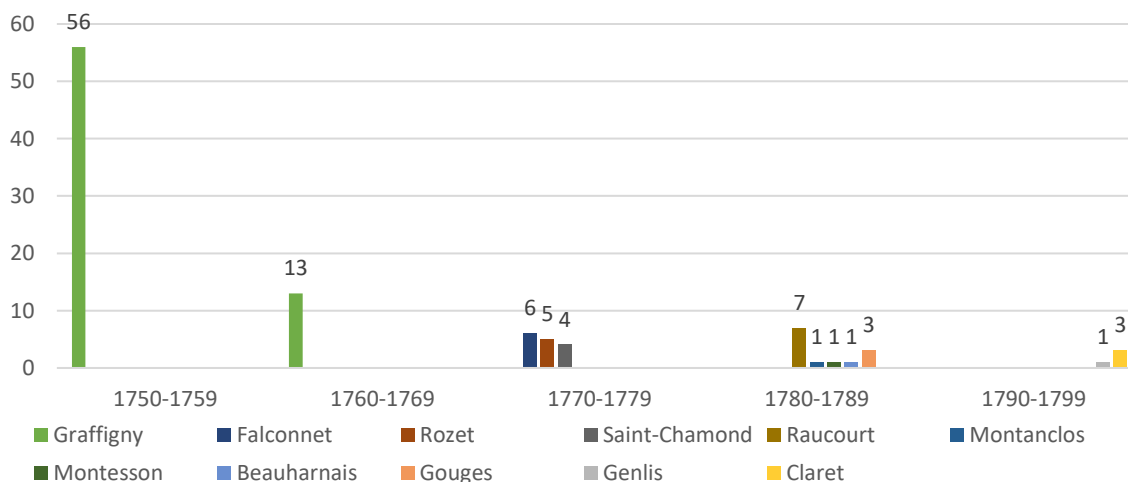


Figure 3. Représentations des pièces des autrices à la CF (1750–1792)

Bernard, Barbier et Gomez sont trois autrices qui écrivent principalement de la tragédie.⁷⁶ Elles sont les figures féminines les plus notables de l'écriture théâtrale de la première moitié du XVIII^e siècle; si on se fie aux registres de la CF, leurs pièces remportent un succès, chacune ayant au moins une œuvre qui dépasse une vingtaine de représentations (voir figure 2). Par rapport aux auteurs qui produisent un nombre similaire de tragédies dans la période où elles sont actives, les œuvres de ces trois autrices sont légèrement en dessous de la moyenne du nombre de représentations à la CF.⁷⁷ Durant leur carrière, Bernard, Barbier et Gomez sont des dramaturges accomplies, mais comme nous le verrons dans les prochaines pages, la presse en parle très peu. L'analyse de ces trois figures met en lumière comment les autrices dramatiques accèdent tant bien que mal à un statut professionnel dans les discours médiatiques.

Catherine Bernard

Catherine Bernard, qui écrit *Laodamie* (1689) et *Brutus* (1690), est également poète et romancière. Sa carrière d'autrice débute avec la publication de son premier roman en 1680, mais elle connaît un vrai succès professionnel à partir de 1687 avec plusieurs nouvelles, les tragédies sus-mentionnées et de la poésie, pour laquelle elle reçoit six prix de la part de l'Académie française et de l'Académie des Jeux floraux de Toulouse. En dépit de son œuvre extensive, elle ne publie plus après 1698.⁷⁸

⁷⁶ Tragédies de Bernard : *Laodamie* et *Brutus*; pièces de Barbier : *Arrie et Pétus*, *Cornélie mère des Gracques*, *Tomyris*, *La Mort de César* (tragédies) et *Le Faucon* (comédie); tragédies de Gomez : *Habis*, *Sémiramis* et *Cléarque*.

⁷⁷ « RCF », <https://www.cfregisters.org/#!/outils/ciblés/recettes>. Entre les auteurs et autrices qui écrivent 2-4 tragédies dans cette période, leurs pièces sont représentées à la CF en moyenne 83 fois (v. Bernard 69, Barbier 48, Gomez 56 fois). Leur pièce la plus jouée est jouée en moyenne 59 fois (v. Bernard 43, Barbier 28, Gomez 48 fois).

⁷⁸ Derval Conroy, « Catherine Bernard », dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France* (SIEFAR, 2005), http://siefar.org/dictionnaire/fr/Catherine_Bernard.

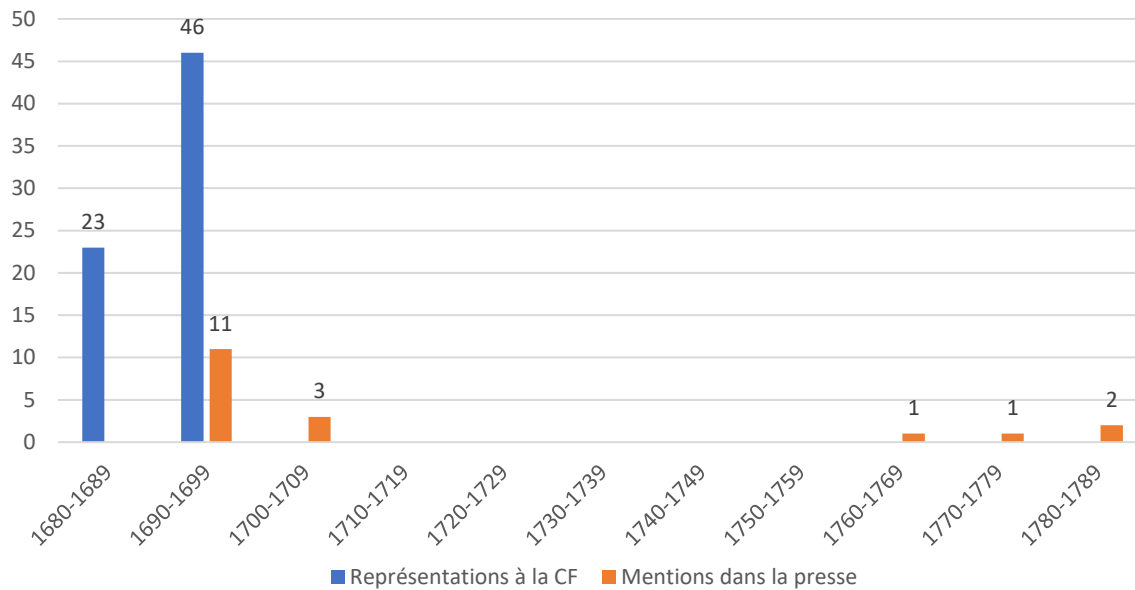


Figure 4. Présence de Catherine Bernard à la CF et dans la presse (1689–1792)

Malgré un total impressionnant de 69 représentations de ses pièces sur la scène de la CF, Bernard est peu présente dans la presse périodique. Son succès est éphémère : les reprises de son corpus ne dépassent pas la saison 1699–1700.⁷⁹ La première mention de Bernard dans le *MF* date de décembre 1690 et mentionne explicitement son statut de femme :

Les Dames sont aujourd’huy capables de tout, & si la delicatesse de leur esprit leur fait produire sans peine des Ouvrages tendres & galans, Mademoiselle Bernard vient de faire voir qu’elles sçavent pousser avec force les sentimens heroïques, & soutenir noblement le caractere Romain. C’est elle qui a fait la Tragédie de Brutus, dont les représentations attirent de si grandes Assemblées. Il y a deux ans qu’elle fit joüer une autre Piece appellée Laodamie, qui couta des larmes à tous les cœurs tendres.⁸⁰

Bernard est présentée ici comme une figure exceptionnelle, car elle dépasse le profil type des femmes autrices qui écrivent seulement dans les genres sentimentaux, mondains et circonstanciels, comme le roman et la poésie.⁸¹ En présentant une œuvre tragique, Bernard s’attaque ainsi à un genre noble et sérieux, ce qui paraît incompatible avec l’écriture féminine « tendre »⁸², selon les

⁷⁹ « Outil découverte ».

⁸⁰ *Mercure galant*, vol. 1690-12 (Paris: Galerie-Neuve du Palais, 1690), 287-88, <https://books.google.fr/books?id=IGJBAAAACAAJ>.

⁸¹ Reid, *Des femmes en littérature*, 133; Linda Timmermans, *L’accès des femmes à la culture (1598-1715) : Un débat d’idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert* (Paris: Honoré Champion, 1993), 186.

⁸² Ce terme fait référence à cette période à la très célèbre « Carte du Tendre » de Madeleine de Scudéry.

stéréotypes de la fin du XVII^e siècle. À la suite de cet extrait, le *MF* évoque la figure de Bernard en parlant de ses écrits de poésie qui lui ont permis de remporter plusieurs prix littéraires, et de son statut de femme savante et d'autrice de métier, reconnaissant donc la professionnalisation de cette figure au moins dans le champ littéraire si non dans le champ théâtral.⁸³

On se souvient de Bernard dans les décennies suivant sa carrière, mais à peine; son théâtre sera mentionné à nouveau en 1762 dans l'*OS* seulement. Mais à ce moment-là, son statut d'autrice est remis en question : « Le *Brutus* prétendû de Mademoiselle Bernard est de Fontenelle »,⁸⁴ affirme Chevrier, qui est notoirement misogyne. En revanche, la *CL*, généralement plus progressiste en regard des femmes, défend en 1784 la capacité des femmes d'écrire des tragédies en prenant l'exemple de Bernard : « les femmes sont très-capables de faire des tragédies, parce que madame Deshoulières a fait *Genséric*, et mademoiselle Bernard, *Brutus* ». ⁸⁵ L'*AL* remarque en 1773 que le *Brutus* (1730) de Voltaire, joué 106 fois à la CF, « a été dessiné sur le *Brutus* de Mademoiselle Bernard », ⁸⁶ et plus tard en 1787, que ce grand auteur a « pillé Mlle Bernard »⁸⁷ pour l'écriture de sa pièce. Fréron, ennemi juré de Voltaire, emploie ici le nom de Bernard probablement pour s'attaquer à Voltaire plutôt que pour défendre la mémoire de cette autrice;⁸⁸ elle est instrumentalisée au nom d'une querelle entre hommes de lettres. On voit donc au cours des décennies que ces périodiques reconnaissent de plus en plus l'auctorialité de Bernard.

⁸³ Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715) : Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, 224.

⁸⁴ François de Chevrier, *Observateur des spectacles*, vol. I (La Haye, 1762), 211, <https://books.google.fr/books?id=Q7FaAAAaAAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>.

⁸⁵ Jacques-Henri Meister, *Correspondance littéraire*, vol. XII (1784-1785) (Paris: Furne, 1830), 124, <https://books.google.fr/books?id=P3s4AAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>.

⁸⁶ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1773-II (Paris: Chez Le Jay, 1773), 15, <https://books.google.fr/books?id=3hNv4B8vCcAC>.

⁸⁷ Louis Stanislas Fréron, *Année littéraire*, vol. 1787-I (Paris: Chez Mérigot, 1787), 260, <https://books.google.fr/books?id=BQUVAAAAQAAJ>.

⁸⁸ Dumouchel, *Le Journal littéraire en France au dix-huitième siècle : émergence d'une culture virtuelle*, 22.

Ces discours témoignent non seulement du statut contesté de la femme autrice, elles permettent aussi de voir comment l'héritage de Bernard s'inscrit dans la longue durée. Le cas de Bernard, première autrice dramatique qui figure dans la presse périodique du siècle, révèle les stéréotypes qui sont imposés aux femmes de lettres tout au long du siècle. Au reste, le fait que ces autrices choisissent d'écrire pour le théâtre tragique, jusque-là presque exclusivement masculin, pourrait expliquer en partie les doutes qui se forment autour de l'attribution auctoriale de leurs œuvres : les journalistes ne peuvent pas concevoir qu'une femme écrive un tel texte, alors ils propagent des rumeurs attribuant les œuvres à des auteurs célèbres.⁸⁹

Marie-Anne Barbier

Marie-Anne Barbier, qui écrit cinq pièces entre 1702 et 1719 représentées pour un total de 60 fois à la CF, apparaît comme une des femmes de lettres les plus accomplies du début du XVIII^e siècle. Elle commence sa vie mondaine et son activité littéraire à Paris avec l'écriture de plusieurs élégies et pièces fugitives; elle trouve aussi le soutien d'Edme Boursault, qui lui sert de mentor dans son écriture théâtrale et elle mène une carrière prolifique jusqu'en 1722.⁹⁰

⁸⁹ Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715) : Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, 231.

⁹⁰ Alicia C Montoya, « Marie-Anne Barbier », dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France* (SIEFAR, 2005), http://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne_Barbier. Boursault est l'auteur de sept comédies et une tragédie, représentées à la CF entre 1683 et 1701.

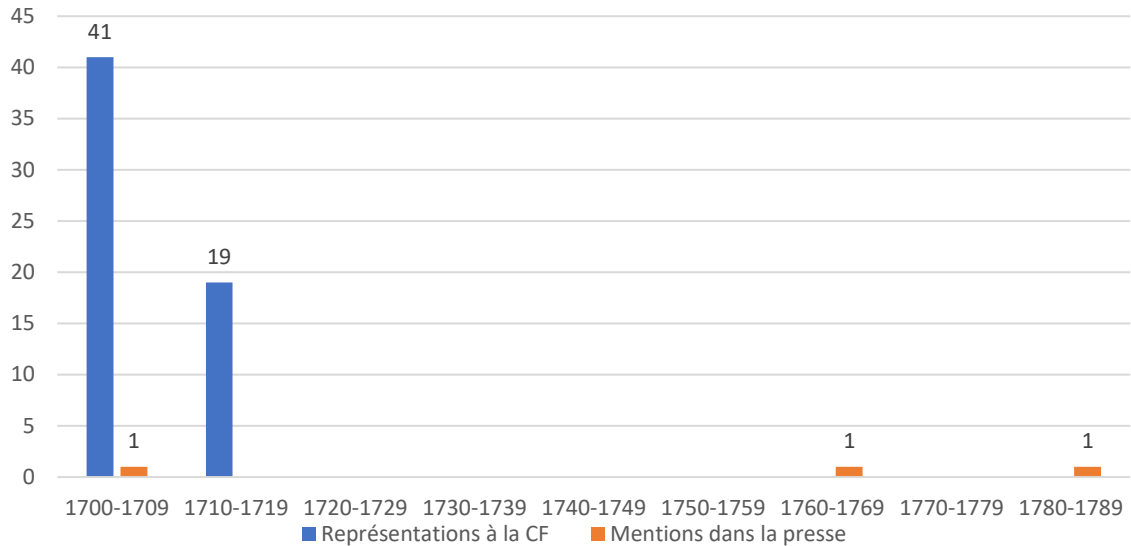


Figure 5. Présence de Marie-Anne Barbier à la CF et dans la presse (1702–1792)

Néanmoins, cette autrice est presque absente de la presse périodique : le *MF* l'introduit en 1704 comme celle « qui a donné au Public les Tragedies d'*Arrie et Pætus* & de *Cornelie* ». ⁹¹ Après cela, elle n'est mentionnée qu'en 1762 dans l'*OS*, et en 1784 dans l'*AL*. Dans l'*OS*, Chevrier, comme il l'a fait avec Bernard, cherche à remettre en question la légitimité de Barbier en tant qu'autrice véritable de ses œuvres. Il insiste sur le fait que « le pretendû merite de Mademoiselle Barbier » est en fait dû à l'abbé Pellegrin. ⁹² Cette affirmation semble renforcer la perception de cette autrice et de son œuvre par la critique théâtrale : Fréron décrit sa comédie, le *Faucon*, comme étant écrite en collaboration avec Pellegrin. ⁹³

La sous-représentation de Barbier dans l'actualité culturelle de son temps est symptomatique de la place qu'occupent les femmes au sein de l'espace public; cette autrice est néanmoins active dans des réseaux mondains et est habituée de plusieurs salons féminins. ⁹⁴ Le silence de la presse

⁹¹ *Mercure galant*, vol. 1704-08 (Paris: Chez Michel Brunet, 1704), 186, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6319454x.image#>.

⁹² Chevrier, *Observateur des spectacles*, 1762, I:210-11.

⁹³ Louis Stanislas Fréron, *Année littéraire*, vol. 1784-IV (Paris: Chez Mériqot, 1784), 247, <https://books.google.fr/books?id=8NsBAAAAYAAJ>.

⁹⁴ Montoya, « Marie-Anne Barbier ».

ne permet pas d'accéder à l'image publique de cette autrice, mais il témoigne de la manière dont certaines femmes sont délégitimées par l'inattention qui entoure leurs œuvres.

Madeleine-Angélique de Gomez

La dernière autrice tragique qui rencontre un grand succès au XVIII^e siècle est Madeleine-Angélique de Gomez, qui commence sa carrière par l'écriture de trois tragédies entre 1714 et 1717. Née Madeleine-Angélique Poisson, cette autrice fait partie de la famille théâtrale des Poisson : ses parents, ses frères et son oncle sont tous acteurs·trices à la CF. Comme Barbier, Gomez doit réclamer le fait qu'elle est l'autrice véritable de ses œuvres dramatiques. Après la création de ses pièces à la CF, Gomez écrit et publie des romans, un recueil de contes, du théâtre non représenté et d'autres ouvrages divers jusqu'en 1737.⁹⁵

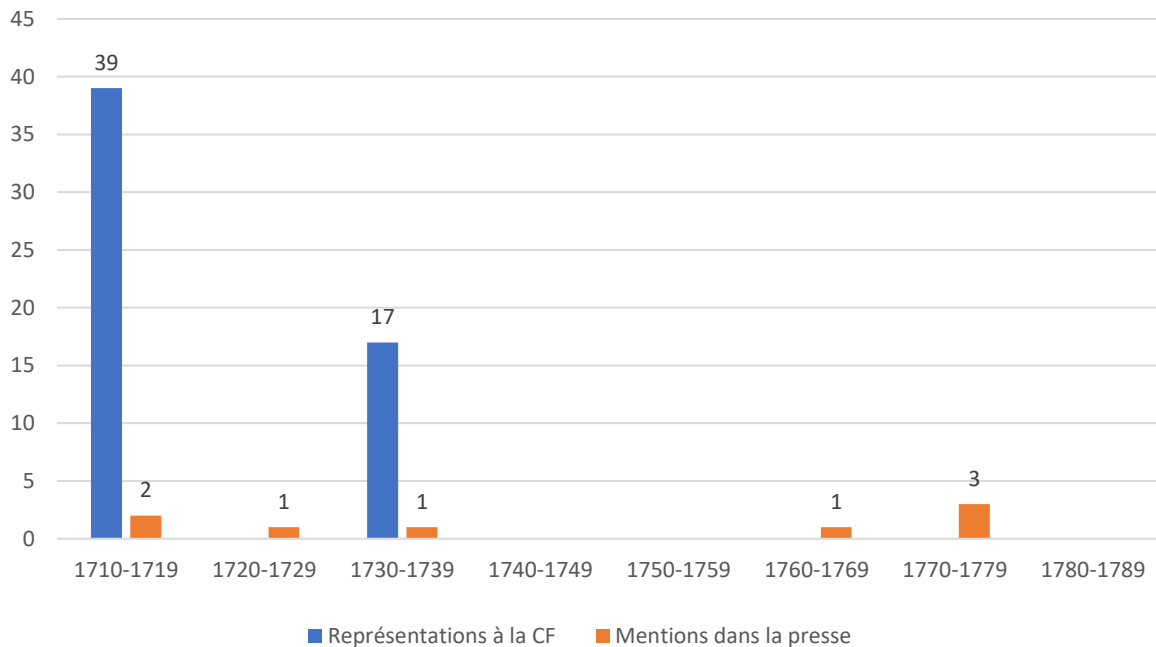


Figure 6. Présence de Madeleine-Angélique de Gomez à la CF et dans la presse (1714–1792)

⁹⁵ Séverine Genieys-Kirk, « Madeleine-Angélique Poisson », dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France* (SIEFAR, 2005), http://siefar.org/dictionnaire/fr/Madeleine-Ang%C3%A9lique_Poisson.

Les créations et les reprises des tragédies de Gomez sont bien documentées par le *MF*; la reprise de *Habis* (1714) en 1732 montre que son œuvre est plus durable que celle des autrices dramatiques qui la précèdent. Le *MF* commente d'une manière positive cette pièce, la première de Gomez, l'appelant « un fort grand succès » et « son meilleur ouvrage ». ⁹⁶ Cependant, pas toutes les tragédies de Gomez ont été si bien reçues; on caractérise sa prochaine création, *Sémiramis* (1716), comme « une misérable fable, mal inventée, & plus mal contée », tout en reconnaissant que « l'auteur d'*Habis* [a] certainement autant de mérite & d'esprit qu'aucune personne de son sexe ». ⁹⁷ Après les années 1730, Gomez paraît dans la presse périodique en tant que romancière. ⁹⁸ À l'occasion de la mort de Mme de Gomez, la *CL* raconte qu'elle « tenait à cette famille Poisson qui a fourni plusieurs acteurs comiques au Théâtre Français » et qu'elle « publia successivement les *Journées amusantes*, les *Cent Nouvelles Nouvelles*, et un grand nombre d'autres ouvrages frivoles qui eurent de la vogue dans leur temps, mais dont il ne reste plus aujourd'hui aucun souvenir ». ⁹⁹ L'héritage de Gomez après quelques décennies n'est donc plus relié à sa production dramatique, mais plutôt à ses liens familiaux et à ses autres œuvres littéraires plus facilement associées à l'écriture féminine.

Denise Lebrun

Après l'activité littéraire de ces premières figures prolifiques, vingt ans s'écoulaient avant la prochaine création écrite par une femme : *Thélamire* (1739), par Denise Lebrun, paraît avec très peu de mentions dans la presse. On évoque sa première représentation dans le *MF* de juin 1739, et

⁹⁶ *Mercure de France*, vol. 1732-05 (Paris: Chez Cavelier, 1732), 993, <https://books.google.fr/books?id=T45QAAAAYAAJ>; *Mercure de France*, vol. 1724-11 (Paris: Chez Cavelier, 1724), 2436, <https://play.google.com/books/reader?id=15FQAAAAYAAJ&pg=GBS.PA2074&hl=en>.

⁹⁷ *Nouveau Mercure galant*, vol. 1716-01 (Paris: Chez Jollet & Lamesle, 1716), 221-22, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6319780f.image#>.

⁹⁸ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1775-VI (Paris: Chez Le Jay, 1775), 194, <https://books.google.fr/books?id=sBQ9EVnlNVwC&hl>.

⁹⁹ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. VII (1770-1772) (Paris: Furne, 1830), 192, <https://books.google.fr/books?id=PcoLAAAIAAJ&hl>.

le périodique publie aussi un extrait de la pièce quelques mois plus tard, ce qui montre une attention particulière portée à cette œuvre. Cependant, on révèle aussi dans ce passage que *Thélamire* est publié de façon anonyme. Le *MF* loue la modestie de cet auteur inconnu, dont la pièce « n'est pas sans défaut, mais elle ne manque pas de beautés ».¹⁰⁰ Le choix de Lebrun de ne pas s'identifier à son œuvre reflète la difficulté de l'exercice de la profession d'autrice à cette période; en effet, ce n'est qu'en 1780 que la presse lui rend son identité auctoriale : « nous serions obligés de croire que M. de Thibouville est un des jeunes gens qui se sont approprié la Tragédie de Mlle Denise le Brun ».¹⁰¹ Ce passage reconnaît explicitement le problème d'attribution qui affecte Lebrun; son exemple témoigne des mêmes défis auxquels font face les autrices dramatiques qui la précèdent, surtout Barbier. Il paraît aussi que ces erreurs d'attribution continuent à poser des problèmes pendant des siècles : l'article d'E. Showalter de 1988 constate que « [f]rom 1717 to 1749 no new plays by women were produced »;¹⁰² mais cette affirmation ne tient pas compte de *Thélamire* en 1739 ni de la comédie *le Faucon* de Barbier, créée en 1719. Le manque de reconnaissance de l'auctorialité des femmes et les normes qui les découragent de réclamer un statut professionnel au XVIII^e siècle ont des impacts durables.

Anne-Marie Du Bocage

Anne-Marie Du Bocage est la dernière autrice d'une pièce tragique à la CF au XVIII^e siècle. Elle écrit une seule pièce, les *Amazones*, représentée à la CF en 1749; elle est également connue pour son *Paradis terrestre*, une imitation de Milton, et pour sa *Colombiade*, un poème épique. Du Bocage remporte un prix de poésie de l'Académie de Rouen en 1745, ce qui contribue au

¹⁰⁰ *Mercure de France*, vol. 1739-10 (Paris: Chez Cavelier, 1739), 2446, <https://books.google.fr/books?id=o45QAAAAYAAJ>.

¹⁰¹ *Mercure de France*, vol. 1780-11 (Paris: Chez Panckoucke, 1780), 37, <https://books.google.fr/books?id=56IM1LdQqH4C>.

¹⁰² English Showalter, « Writing off the Stage: Women Authors and Eighteenth-Century Theater », *Yale French Studies*, n° 75 (1988): 96, <https://doi.org/10.2307/2930309>.

développement de sa carrière d'autrice professionnelle. À la suite de la création de sa pièce, Du Bocage assume le rôle de salonnière à Paris et publie aussi des lettres de voyage rendant compte de ses séjours ailleurs en Europe.¹⁰³ Connue donc pour ses nombreuses œuvres de genres littéraires inhabituels pour les femmes, comme la poésie épique et la tragédie, cette autrice jouit d'une présence modeste, mais constante, dans la presse périodique pendant le reste du siècle.

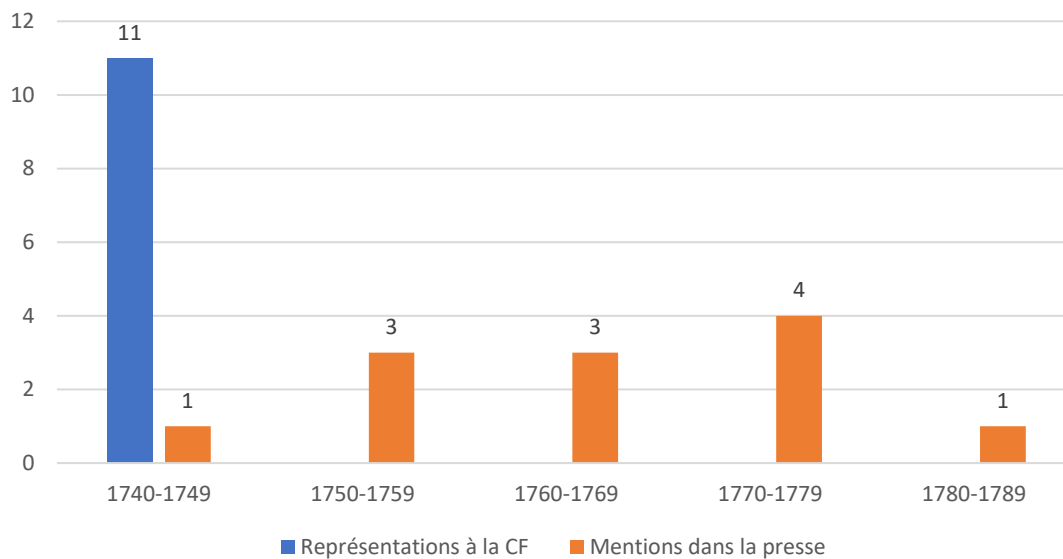


Figure 7. Présence d'Anne-Marie du Bocage à la CF et dans la presse (1749–1792)

À la différence des autrices précédentes, qui sont confrontées à des problèmes d'attribution ou qui choisissent l'anonymat, Du Bocage est bien reconnue comme l'autrice de son œuvre. Le *MF* commente la création des *Amazones* par un extrait détaillé et résume un « concert de louanges pour féliciter Mad. Du Boccage d'employer ainsi son loisir ».¹⁰⁴ Cette remarque témoigne d'un autre défi que rencontrent les autrices : leur production littéraire est rarement considérée comme professionnelle; elles sont reléguées au rôle d'amatrice. Et malgré la réception positive de sa tragédie, on ne félicite pas toutes les œuvres de Du Bocage dans la presse. La *CL* commente la

¹⁰³ Rotraud von Kulesa, « Anne Marie Le Page », dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France* (SIEFAR, 2009), http://siefar.org/dictionnaire/fr/Anne_Marie_Le_Page.

¹⁰⁴ *Mercur de France*, vol. 1749-09 (Paris: Chez Cailleau, 1749), 203, <https://books.google.fr/books?id=o45QAAAAYAAJ>.

Colombiade (1756), poème épique de Du Bocage, dont « heureusement pour la gloire de l’auteur, le public ne s’est point occupé [...] le sexe de l’auteur ne permet pas qu’on juge son poème avec sévérité ». ¹⁰⁵ Comme la tragédie, la poésie épique est un genre considéré masculin et donc très peu abordé par les femmes dans cette période; on compte seulement deux poèmes épiques originaux écrits par des femmes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. ¹⁰⁶

Du Bocage maintient sa présence dans la presse périodique aux années 1760, grâce à la publication d’un recueil de ses œuvres en trois volumes qui comprennent une variété de poésie, de traductions, de lettres de voyage, et sa tragédie, *les Amazones*. Au sujet de cette dernière, Fréron affirme que « si vous vous rappelez les *Amazones* Tragédie, vous devez vous ressouvenir du jugement que l’on en porta ». ¹⁰⁷ Ce commentaire suppose que le lecteur ait une certaine familiarité avec l’œuvre de Du Bocage, même quinze ans après sa création; l’*AL* ne la commente pas, mais s’attarde plus longuement sur les sections du recueil qui n’ont pas été publiées auparavant. D’autres mentions de Du Bocage renforcent son statut d’autrice parmi un champ plus étendu de femmes de lettres : Fréron rend compte de l’*Esprit des femmes célèbres du siècle de Louis XIV & de celui de Louis XV jusqu’à présent* (1768), ainsi que de l’*Histoire Littéraire des Femmes Françaises*, ouvrages dans lesquels Du Bocage, Gomez et Graffigny sont toutes mentionnées; Fréron se plaint d’ailleurs d’un manque de rigueur dans ces textes : « combien de femmes oubliées dans ce Recueil, & combien de traits qu’on a négligés, qui peut être valaient bien ceux que l’on a

¹⁰⁵ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. II (1756-1760) (Paris: Furne, 1830), 111-12, <https://books.google.fr/books?id=DZpJAAAAMAAJ&hl>.

¹⁰⁶ Perry Gethner, « French Women Writers and Heroic Genres », dans *Women Writing Back / Writing Women Back: Transnational Perspectives from the Late Middle Ages to the Dawn of the Modern Era* (Boston: BRILL, 2010), 236, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uvic/detail.action?docID=635012>.

¹⁰⁷ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1764-VIII (Paris: Chez Panckoucke, 1764), 49, <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015059750219>.

cités ». ¹⁰⁸ La publication de ces ouvrages et l'attention que porte Fréron à leur parution témoignent d'un intérêt croissant à l'égard des autrices et d'une intention de les inscrire dans l'histoire.

Françoise de Graffigny

Françoise de Graffigny marque un tournant dans le théâtre féminin du XVIII^e siècle. Sa première pièce représentée à la CF, *Cénie* (1750), « comédie larmoyante », est la première œuvre féminine qui fait éclater les normes génériques du théâtre français de cette période. *Cénie* n'est pas la première publication de Graffigny; ses *Lettres d'une Péruvienne* (1747), un roman épistolaire, ont remporté un immense succès. Graffigny est aussi active dans la société littéraire de Paris : elle écrit par exemple plusieurs nouvelles pour le salon de Mademoiselle Quinault. ¹⁰⁹ La pièce qui succède à *Cénie*, *La Fille d'Aristide* (1758), n'est représentée que 4 fois à la CF, et marque sa dernière production littéraire avant sa mort.

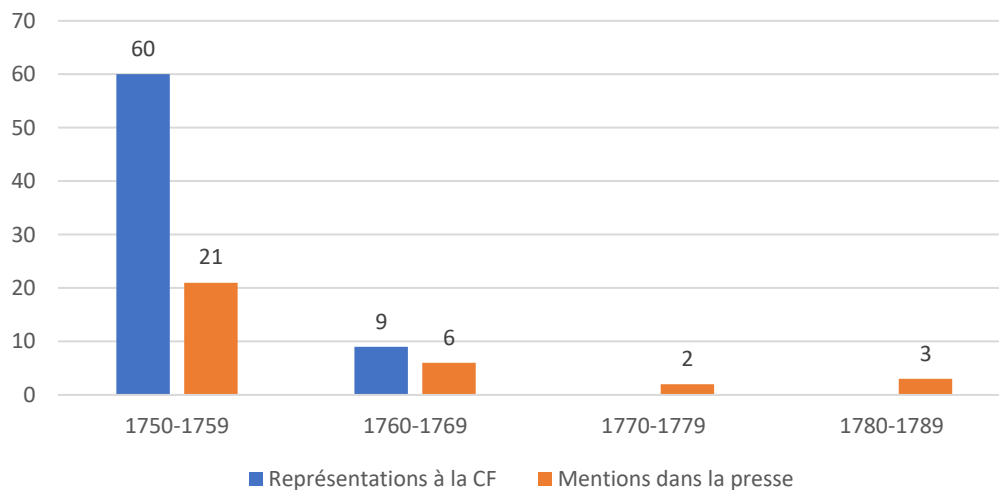


Figure 8. Présence de Françoise de Graffigny à la CF et dans la presse (1750–1792)

¹⁰⁸ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1768-I (Paris: Chez Lacombe, 1768), 252, https://books.google.fr/books?id=I_oUAAAAQAAJ; Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1770-III (Paris: Chez Delalain, 1770), 326, <https://books.google.fr/books?id=9dEBAAAAAYAAJ>.

¹⁰⁹ Rotraud von Kulessa, « Françoise d'Issembourg d'Happencourt », dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France* (SIEFAR, 2006), http://siefar.org/dictionnaire/fr/Fran%C3%A7oise_d%27Issembourg_d%27Happencourt.

Graffigny et *Cénie* représentent un cas exceptionnel pour le théâtre des femmes du XVIII^e siècle. La CF joue 65 fois cette œuvre, ce qui marque un écart considérable en regard de toute autre pièce dans cette analyse. De plus, la presse périodique reflète cette réussite : « Cet Ouvrage qui a le plus grand succès, réunit les grâces du style, les charmes du sentiment, & le plus fort intérêt théâtral », ¹¹⁰ raconte le *MF* lors de la création de la pièce. Par la suite, le périodique publie une lettre sur *Cénie* en août 1750. Malgré l'intention annoncée de faire une critique de cette pièce, M. Olivier, rédacteur de la lettre, commence par minimiser ses propres observations :

Madame, ne trouverez-vous pas mauvais, qu'un homme qui a osé se croire un peu de goût, fondé sur l'impression que votre Pièce a faite sur lui, vous communique à ce sujet deux observations assez foibles, qu'il soumet à votre décision, & qu'il vous supplie de ne point regarder comme une chicane, puisqu'une quantité plus considérable de pareils nuages n'empêcheroit pas que *Cénie* ne fût un des plus beaux morceaux qui ait paru sur le Théâtre.¹¹¹

La lettre propose quelques suggestions à ajouter à la pièce, mais avec une précaution extrême : « Je serois fort embarrassé de remplir ces deux objets [...] Un homme commun peut former une idée, sans pouvoir l'exécuter : une personne au-dessus du commun la forme & l'exécute ». ¹¹² Nous voyons ici une hésitation de critiquer Graffigny; la stratégie de modestie qu'emploie le rédacteur permet de partager quelques conseils sans contredire le ton majoritairement positif du *MF* et permet de maintenir sa posture neutre. Dans cette lettre, le nom de Graffigny est caviardé; l'omission du nom complet de l'autrice se produit au reste à plusieurs reprises dans les critiques de *Cénie*, au point de devenir un enjeu critique. L'œuvre est en effet mise au premier plan par rapport à son autrice, ce qui n'est pas le cas pour les productions masculines dont l'auteur est aussi important que le texte surtout lors d'un grand succès comme celui de Graffigny.

¹¹⁰ *Mercur de France*, vol. 1750-07 (Paris: Chez Cailleau, 1750), 196, <https://books.google.fr/books?id=8hUXAAAAYAAJ>.

¹¹¹ *Mercur de France*, vol. 1750-08 (Paris: Chez Cailleau, 1750), 155, <https://books.google.fr/books?id=8hUXAAAAYAAJ>.

¹¹² *Mercur de France*, 1750-08:157.

À l'occasion de la reprise de *Cénie* en 1754, la *CL* rappelle le mérite de cette pièce : « Vous connaissez trop bien cette pièce pour que je sois obligé de vous en donner une idée; elle vous a sans doute fait verser des larmes à la lecture, elle en fait répandre bien davantage à la représentation ». ¹¹³ Ce passage commente la sensibilité d'une pièce représentée et non seulement lue, ce qui relève du rapport important du succès de l'autrice avec la manière dont la troupe joue sa pièce. En plus, la *CL* met en contexte les choix génériques de Graffigny; elle est la première femme à écrire une comédie larmoyante. Ce genre dramatique émerge dans les années 1740 avec *Mélanide* de La Chaussée; dans la nécrologie de cet auteur, la *CL* examine l'héritage de sa production dramatique, et remarque ceci à propos de ceux et celles qui écrivent des comédies larmoyantes :

On peut leur reprocher à tous d'avoir fait des romans au lieu de faire des comédies, et d'avoir cru suppléer au défaut de génie en imaginant des situations intéressantes qui supposaient une infinité d'aventures romanesques. Ce dernier reproche tombe aussi sur *Cénie*, pièce de Madame de Graffigny, qui a eu le plus grand et le plus brillant succès à Paris... Mais de tous ces reproches, il n'y en a aucun qui tombe sur le genre. ¹¹⁴

Ce commentaire éclaire quelques raisons possibles pour lesquelles Graffigny rencontre un tel succès avec *Cénie* : d'une part, elle écrit une pièce qui participe du renouvellement générique de la scène comique, donc son œuvre est novatrice pour le public; d'autre part, le genre nouveau est en fait plus romanesque que les autres formes théâtrales, donc il pourrait être perçu comme un genre plus accessible aux femmes. La sensibilité présente dans la comédie larmoyante convient à l'écriture féminine; l'émotion est perçue comme féminine et donc le choix générique de Graffigny est moins transgressif que celui des autrices tragiques qui la précèdent. Au reste, son roman, *Lettres d'une Péruvienne*, a déjà eu un succès phénoménal en amont de la création de *Cénie*. La production de Graffigny renforcerait ainsi certains stéréotypes qui se construisent à l'époque autour des

¹¹³ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. I (1753-1756) (Paris: Furne, 1830), 176, <https://books.google.fr/books?id=Fow4AAAIAAJ>.

¹¹⁴ Grimm, I (1753-1756):128-29.

femmes de lettres. Pour autant, elle aborde avec audace un genre théâtral nouveau et lié à un courant de sensibilité inédit au sein d'un théâtre majoritairement masculin.

Les mentions de Graffigny deviennent plus ambiguës dès que sa deuxième pièce, *La Fille d'Aristide*, est créée à la CF. Cette pièce est très attendue après l'éclat de *Cénie* : « Nommer l'Auteur de *Cénie*, c'est annoncer le succès de la pièce. Que n'en doit-on pas attendre ? »¹¹⁵ Elle n'est cependant représentée que quatre fois. La *CL* parle de l'échec de cette pièce :

Elle [*La Fille d'Aristide*] m'a paru fort mal écrite, remplie de sentimens et de maximes triviales et louches que les acteurs se renvoient les uns aux autres. Il n'y a pas une scène qui soit ce qu'on appelle faite [...] Il n'y a pas un rôle qui ne soit d'une absurdité ou d'une platitude complète. On ne conçoit pas comment l'auteur de *Cénie* a pu faire une chute aussi énorme. Les égards pour le sexe de l'auteur, le souvenir de *Cénie* ont épargné à *la Fille d'Aristide* une disgrâce complète.¹¹⁶

La *CL* critique librement *la Fille d'Aristide*, mais évoque aussi l'indulgence du public et de la presse envers la chute de cette pièce en raison du sexe féminin de l'autrice; cela témoigne d'un manque de reconnaissance professionnelle des autrices, et sert à minimiser leurs succès autant que leurs défaites en considérant toutes leurs œuvres comme le produit d'un loisir. De son côté, avec une réticence notable, le *MF* adopte, suivant sa ligne éditoriale, une parole très modérée au sujet de *la Fille d'Aristide* : « La diversité des opinions sur cet Ouvrage retiré du théâtre, nous ferait souhaiter d'être en état d'en donner un extrait assez étendu pour pouvoir les fixer. Mais nous sommes forcés nous-mêmes d'attendre l'impression de cette pièce ».¹¹⁷ Ici, il paraît que le *MF* choisit de ne pas commenter la chute de la pièce de Graffigny, vraisemblablement pour les raisons évoquées dans la *CL*.

Quelques mois après la création de *la Fille d'Aristide*, Graffigny meurt, mais on ne cesse de parler d'elle et de son œuvre dans la presse. La *CL* commente son héritage :

¹¹⁵ *Mercur de France*, vol. 1756-12 (Paris: Chez Chaubert, 1756), 200, <https://books.google.fr/books?id=xCUYAAAAAYAAJ>.

¹¹⁶ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, II (1756-1760):241.

¹¹⁷ *Mercur de France*, vol. 1758-06 (Paris: Chez Chaubert, 1758), 178-79, <https://books.google.fr/books?id=jwYAAAAAYAAJ>.

Elle s'est rendue célèbre par les *Lettres d'une Péruvienne*, qui ont eu beaucoup de succès, et par la comédie de *Cénie*, qui est toujours jouée avec applaudissement. Cette femme n'était pas aussi aimable dans le monde que dans ses écrits; elle avait le ton lourd, trivial, commun : ceux qui l'ont connue particulièrement disent que ces défauts disparaissaient à mesure que sa tête s'échauffait.¹¹⁸

Ici, on constate la célébrité de Graffigny, statut peu commun pour une femme de lettres dans cette période; cela atteste qu'elle a réussi à se faire reconnaître comme autrice professionnelle. On parle aussi de son caractère d'une manière anecdotique qui témoigne d'un intérêt porté à l'image publique de Graffigny; on la traite de vedette et on s'intéresse à la figure autant qu'à l'œuvre. Cet enjeu est encore plus frappant dans l'*AL*, où on parle plus longuement de la vie et de la personnalité de Graffigny :

Madame de Graffigny étoit née sérieuse, & sa conversation n'annonçoit pas tout l'esprit qu'elle avoit reçu de la nature. Un jugement solide, un cœur sensible & bienfaisant, un commerce doux, égal & sûr, lui avoient fait des amis long-temps avant qu'elle pensât à se faire des lecteurs. [...] Madame de Graffigny avoit cet amour propre louable, père de tous les talens; une critique, une épigramme, lui causoient un véritable chagrin, & elle l'avouoit de bonne foi. [...] elle composa les *Lettres d'une Péruvienne*, qui eurent le plus grand succès. Peu de temps après elle donna au Théâtre François, avec des applaudissemens qui ne se sont point démentis, *Cénie*, en cinq Actes en prose. Je ne répéterai point ce que j'en ai dit lorsqu'elle parut. J'ajouterai seulement que c'est, après *Mélanide*, la meilleure pièce que nous ayons dans le genre attendrissant [...] Madame de Graffigny étoit modeste & docile. Ses amis avoient le droit de corriger, & trop souvent de gêner ce qu'elle écrivoit. [...] Madame de Graffigny n'aimoit point les vers, peut-être parce qu'elle vivoit avec des gens qui n'estimoient que leur prose. Comme elle s'étoit livrée aux Lettres fort tard, elle avoit beaucoup de nos petites opinions modernes sur les différens genres de Littérature.¹¹⁹

Ce passage admire des traits typiquement féminins chez Graffigny, surtout sa modestie; on la présente ici comme une femme de lettres qui n'a ni prétention aux genres sérieux comme la tragédie ni à la gloire. L'*AL* loue néanmoins *Cénie* comme l'une des meilleures comédies larmoyantes. Graffigny accède à une célébrité unique; un commentaire de la *CL* qui paraît attribuer un statut similaire à Du Bocage ne sert réellement qu'à l'insulter : « Madame Belot prétend que depuis la mort de madame de Graffigny, il n'y a plus qu'elle de femme de lettres en France. Elle

¹¹⁸ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, II (1756-1760):275-76.

¹¹⁹ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1759-I (Paris: Chez Lambert, 1759), 328-32, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015059716418>.

ne compte pas madame Dubocage qui paraît bien de sa force, dont la célèbre Colombiade a eu trois éditions quoique personne certainement ne l'ait achetée ».¹²⁰ Parmi les autrices dramatiques du XVIII^e siècle, seule Graffigny semble atteindre le statut de célébrité. Bien plus tard en 1787, à l'occasion de la création de la *Fausse inconstance* de Fanny de Beauharnais, la *CL* déclare : « Nos bons Parisiens, qui se piquent de tant d'égards pour les femmes, en montrent bien peu pour les ouvrages qu'elles risquent au théâtre. *Cénie* est, je crois, le seul de ce siècle qui ait réussi, encore le disputait-on à madame de Graffigny ».¹²¹ Souvent dépassée dans la vie par son œuvre, Graffigny s'approche du statut de vedette par ces nécrologies.

Autrices à la suite de Cénie

Après le cas extraordinaire de Graffigny et de sa pièce *Cénie*, dix autrices écrivent des pièces à la CF au XVIII^e siècle : Françoise-Cécile Falconnet¹²² (1771; 1773), Madame Rozet¹²³ (1771), Claire-Marie Saint-Chamond (1771), Françoise-Marie-Antoinette Raucourt (1782), Marie-Émilie de Montanclos (1783), Charlotte-Jeanne Montesson (1785), Fanny de Beauharnais (1787), Olympe de Gouges (1789), Stéphanie-Félicité de Genlis (1791) et Aglaé Claret de Fleurieu (1791). Aucune de leurs pièces, créées entre 1771 et 1791, ne dépasse sept représentations. Pour autant, ces autrices se démarquent par les genres théâtraux diversifiés qu'elles investissent et par l'élargissement qu'elles imposent donc au champ du théâtre féminin : six sont des comédies, trois des drames, et une utilise l'hapax générique « pastorale érotique en deux actes & en prose ».¹²⁴

¹²⁰ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, II (1756-1760):333.

¹²¹ Jacques-Henri Meister, *Correspondance littéraire*, vol. XIII (1786-1787) (Paris: Furne, 1830), 299-300, <https://books.google.fr/books?id=JHw4AAAAIAAJ>.

¹²² Falconnet est aussi connue sous le nom de Chaumont, ce qui est souvent utilisé dans la presse.

¹²³ Aucun prénom est connu pour Madame Rozet.

¹²⁴ Françoise-Cécile Falconnet, *L'Amour à Tempé* (Paris: Veuve Duchesne, 1773), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58461163>.

Malgré les représentations éphémères de leurs pièces sur la scène, les autrices sont presque toutes présentes dans la presse de la période, bien que brièvement.¹²⁵

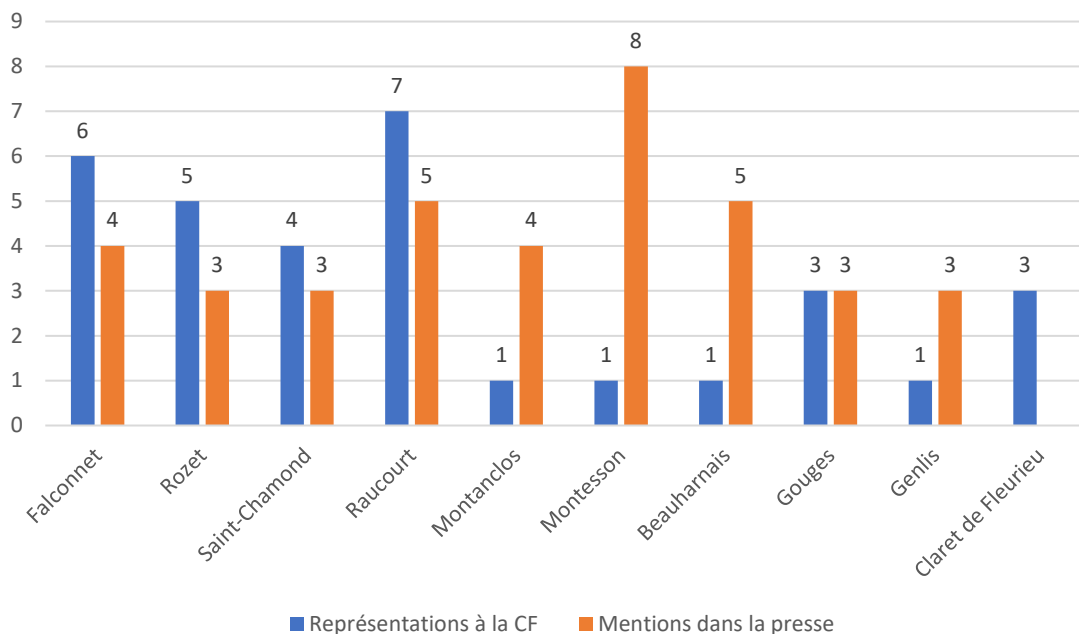


Figure 9. Présence des autrices de la fin du siècle à la CF et dans la presse (1771–1792)

Les autrices qui suivent directement Graffigny — Falconnet, Rozet, Saint-Chamond, et Montanclos — sont sujettes à une réception peu enthousiaste. Les problèmes d’attribution qu’ont rencontrés les autrices au début du siècle sont moins présents pour elles, mais leur légitimité dans le champ du théâtre professionnel est encore remise en question; en plus, aucune de leurs pièces ne dépasse cinq représentations. Par conséquent, elles ont une présence très limitée dans la presse. L’analyse de la couverture médiatique de ces autrices fait ressortir plusieurs traits communs. D’abord, on insiste sur le fait que les pièces mises en scène sont écrites par des femmes. Fréron commente le *Déjeuner interrompu* de Montanclos :

Venons maintenant à la Comédie; le titre seul a piqué ma curiosité, le *Déjeuner interrompu* ! Ces mots, par une Dame, en m’offrant un assaisonnement de plus, sembloient m’inviter à l’indulgence [...] le style en général est correct & élégant; la morale est saine & pure; en voilà plus qu’il n’en faut, sans doute, pour faire excuser les légers défauts de cette pièce; & s’il étoit

¹²⁵ On ne trouve aucune mention de Claret de Fleurieu dans les périodiques inclus dans cette analyse.

besoin d'un nouveau motif d'indulgence, je vous rappellerois, Monsieur, que l'Auteur est une femme.¹²⁶

Ce genre de commentaire, tout comme nous l'avons vu plus tôt avec le cas de Graffigny, remet en question la légitimité du succès obtenu par les actrices. « L'indulgence » qu'on évoque en regard du théâtre des femmes témoigne de la perception très répandue de leur écriture comme d'une activité amatrice et suggère que leurs ouvrages ne peuvent pas être jugés avec la même rigueur que ceux des hommes. Le *MF* aborde explicitement cette tendance :

Une Dame [Montanclos] est l'Auteur de cet Ouvrage. Nous proposons ici à nos Auteurs galans, à ceux qui possèdent ou croient posséder tous les secrets de l'urbanité polémique, une question que nous voudrions voir résoudre. La voici. Lorsqu'une femme entre dans la carrière des Lettres, quand elle ne craint pas de descendre dans l'arène pour y disputer la palme aux Écrivains d'un autre sexe; doit-on la juger avec les ménagemens, la complaisance, les égards que l'on accorde à son sexe dans d'autres circonstances, ou ne faut-il la considérer que comme un Athlète littéraire ? Si on répond à cette question, nous saurons de quelle manière nous devons par la suite nous expliquer sur des productions telles que la Comédie dont nous venons de parler.¹²⁷

Ce passage ouvre le débat sans résoudre la question, mais suppose que le statut de femme et le statut de dramaturge sont incompatibles par défaut. Cette manière de considérer les œuvres des autrices sert à marginaliser l'activité littéraire féminine; si on loue une pièce, on attribue les louanges à l'indulgence qu'on accorde à toutes les femmes, ce qui minimise l'authenticité des éloges. Ainsi, parler de la pièce d'une femme de manière plus négative sert à justifier une critique plus « objective » :

Sans le respect qu'on doit aux dames, je dirais que cette pièce [*l'Heureuse rencontre*] est un chef-d'œuvre de platitude et d'insipidité; mais c'est l'ouvrage de deux dames de l'ordre de la librairie, et avant d'être juste il faut savoir être courtois et galant.¹²⁸

Ici, la *CL* critique la pièce de Falconnet et de Rozet, mais se distancie stratégiquement de cette critique en reconnaissant que, d'habitude, on ne tient pas de tels propos au sujet de l'écriture des

¹²⁶ Louis Stanislas Fréron, *Année littéraire*, vol. 1783-II (Paris: Chez Mérigot, 1783), 193-96, <https://books.google.fr/books?id=j8YBAAAAYAAJ>.

¹²⁷ *Mercur de France*, vol. 1783-03 (Paris: Chez Panckoucke, 1783), 233-34, <https://books.google.fr/books?id=9WtBAAAACAAJ>.

¹²⁸ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, VII (1770-1772):207-8.

femmes pour des raisons de civilité; ce périodique prétend que son choix d'en parler négativement est plus honnête. La *CL* fait de même pour la deuxième pièce de Falconnet en 1773 :

Il y a long-temps qu'on n'avait vu au théâtre une chute plus effroyable que celle de l'*Amour à Tempé, pastorale érotique*. Les huées commencèrent dès la première scène, et s'augmentèrent tellement, qu'à la cinquième les acteurs furent obligés de se retirer. L'auteur nous a tiré de peine en la faisant imprimer; mais elle ne paraît guère plus heureuse à la lecture qu'à la représentation. Cette pièce, en deux actes et en prose, est de madame Chaumont [Falconnet], qui fit, il y a quelques années, en société avec une autre femme, l'*Heureuse Rencontre*, petite comédie dont le succès fut infiniment médiocre.¹²⁹

Malgré un autre échec sur la scène, Falconnet est présentée ici comme une figure qui s'engage dans l'activité professionnelle de dramaturge; la *CL* résume l'action de sa pièce et commente l'incompatibilité du genre pastoral et de la CF. Ce commentaire sert paradoxalement à renforcer les défauts de l'ouvrage tout en légitimant les efforts de l'autrice en tant que professionnelle. Le *MF* parle plus discrètement de cet échec : « Cette pastorale a été interrompue par l'impatience du Public, avant la fin du premier acte. On l'imprime; & peut-être en soutiendra-t-on la lecture plus facilement que la représentation ». ¹³⁰ En général, le *MF* évite des jugements explicitement négatifs à l'égard des autrices de la CF; même dans le cas où la pièce a objectivement échoué, ce périodique n'insiste pas. Il parle plus positivement de la pièce de Saint-Chamond, *les Amants sans le savoir* :

On attribue cette Comédie à Madame de S.C, qui a beaucoup d'esprit & le talent de bien exprimer ce qu'elle pense. On a loué le style, qui est en général élégant & facile, le dialogue qui est vif & serré. Il y a des caractères esquissés légèrement. On a applaudi à des vérités utiles exprimées avec précision. Ce drame manque peut-être par le choix de l'action, & par cet art si difficile de préparer des situations intéressantes ou comiques, & de faire jouer toutes les parties ensemble.¹³¹

On voit encore l'indulgence accordée aux autrices par la presse; le *MF* commente avec précaution les défauts de cette pièce, et ne dit rien de son destin que raconte très franchement la *CL* : « Les

¹²⁹ Friedrich Melchior Grimm et Jacques-Henri Meister, *Correspondance littéraire*, vol. VIII (1772-1776) (Paris: Furne, 1830), 219, <https://books.google.fr/books?id=JcoLAAAIAAJ>.

¹³⁰ *Mercure de France*, vol. 1773-07b (Paris: Chez Lacombe, 1773), 145, <https://books.google.fr/books?id=SWyCrR77JX4C>.

¹³¹ *Mercure de France*, vol. 1771-07b (Paris: Chez Lacombe, 1771), 163, <https://books.google.fr/books?id=PGNxSnuYK94C>.

Amans sans le savoir ont été joués pour la première fois le 6 juillet à la Comédie Française, et cette pièce est tombée ». ¹³²

À travers les exemples de ces autrices, on voit que les différents périodiques adoptent des postures distinctes; l'*AL* et le *MF* accorde de l'indulgence aux défauts de ces pièces, mais souvent, ils omettent ou caviardent les noms des autrices. La *CL*, quant à elle, accorde un statut plus professionnalisant aux autrices; on critique véritablement les œuvres et on mentionne toujours leurs noms complets, souvent avec des détails biographiques. Cet écart pourrait témoigner d'une transformation progressive des attitudes envers les femmes de lettres, mais aussi des obstacles qu'elles doivent surmonter pour atteindre un statut professionnel, qui restent bien présents.

Charlotte-Jeanne Montesson

Un cas exceptionnel parmi ces femmes est Charlotte-Jeanne Montesson. Propriétaire d'un théâtre privé, elle écrit au moins une dizaine de pièces pour sa propre scène avant la création de *la Comtesse de Chazelles* (1785) à la CF. ¹³³ Parmi les autrices qui entrent à la CF à l'époque, elle est alors la seule qui écrit des pièces non représentées par ce théâtre qui attirent l'attention de la presse. La *CL* commente deux de ses œuvres, *l'Homme impassible* et *la Fausse Vertu*, en 1781 : « Ce sont les premiers ouvrages que madame de Montesson ait écrits en vers, et il y a long-temps que nous n'avions vu de nouveauté, même au Théâtre Français, dont la versification nous ait paru plus pure, plus aisée, plus naturelle ». ¹³⁴ Malgré le fait que ces pièces sont représentées sur la scène privée, elles sont traitées comme des œuvres d'intérêt public, ce qui suppose que l'on accorde un crédit professionnel à Montesson du moins dans la *CL* — on ne retrouve cependant aucune mention

¹³² Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, VII (1770-1772):308.

¹³³ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie », dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France* (SIEFAR, 2008), http://siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte-Jeanne_B%C3%A9raud_de_La_Haie.

¹³⁴ Jacques-Henri Meister, *Correspondance littéraire*, vol. X (1778-1781) (Paris: Furne, 1830), 425, <https://books.google.fr/books?id=KRwqAAAAAYAAJ>.

d'elle dans l'*AL*, et le *MF* n'en parle qu'à la création de *la Comtesse de Chazelles*. La *CL* commente à plusieurs reprises le mérite des œuvres de Montesson :

Un phénomène littéraire trop rare, trop intéressant pour être oublié dans nos fastes, c'est la *Comtesse de Bar, ou la Duchesse de Bourgogne*, tragédie en cinq actes et en vers, de madame de Montesson. Nous avons déjà eu l'honneur de vous annoncer plusieurs pièces de théâtre de sa composition; mais voici sa première tragédie et le premier ouvrage, je crois, qu'elle ait écrit en vers.¹³⁵

Ces éloges sont néanmoins accompagnés de commentaires qui doutent du mérite de l'écriture de Montesson pour la scène de la CF : « Madame de Montesson a fait sur le même sujet [que le *Bienfait anonyme*] une pièce intitulée *Robertia*, que nous avons vu jouer, il y a quelques années, chez M. le duc d'Orléans; mais, quelque applaudie qu'elle ait été sur ce théâtre, nous osons douter qu'elle eût obtenu beaucoup plus de succès à la Comédie Française que celle de M. Pilles ». ¹³⁶ Cette évaluation se révèle vraie lors de la création de *la Comtesse de Chazelles* sur la scène publique de la CF le 6 mai 1785; la pièce ne connaît qu'une seule représentation. Le *MF* mentionne à deux reprises sa création, mais ne commente jamais sa réception et ne mentionne pas le nom de son autrice.¹³⁷ La *CL* en parle avec plus de détail :

Ce n'est que la veille de la représentation qu'on en a soupçonné le véritable auteur; et ce n'est qu'après la chute de cette comédie que madame de Montesson a eu le courage de l'avouer. Son sexe, une sorte de respect que devaient naturellement inspirer les liens secrets qui l'unissent à M. le duc d'Orléans, les succès qu'elle a obtenus sur son théâtre et comme actrice et comme auteur, rien n'a pu gagner en sa faveur l'indulgence du public que cette nouveauté avait attiré en foule. [...] Ce sont les gens de lettres, qui d'ordinaire supportent si difficilement toute incursion faite sur leur domaine par les femmes ou par les gens du monde, qui l'ont traitée avec le plus d'indulgence; peut-être qu'un succès mérité les eût ramenés à leurs principes d'usage.¹³⁸

¹³⁵ Jacques-Henri Meister, *Correspondance littéraire*, vol. XI (1782-1783) (Paris: Furne, 1830), 377, <https://books.google.fr/books?id=SwgqAAAAYAAJ>.

¹³⁶ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, XII (1784-1785):38. Pilles (Joseph Pilhes) est l'auteur du *Bienfait anonyme*, comédie créée en 1783 et jouée une seule fois dans sa création, mais qui rencontre éventuellement du succès à la reprise l'année suivante et est jouée 50 fois à la CF jusqu'en 1793.

¹³⁷ *Mercur de France*, vol. 1785-05 (Paris: Chez Panckoucke, 1785), 85, <https://books.google.fr/books?id=Cy80AAAAMAAJ>; *Mercur de France*, vol. 1786-04 (Paris: Bureau du Mercur, 1786), 201, <https://books.google.fr/books?id=kN4WAAAAYAAJ>.

¹³⁸ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, XII (1784-1785):336-37.

On évoque plusieurs raisons pour lesquelles *la Comtesse de Chazelles* aurait dû réussir : le fait qu'elle est femme, et qu'elle entretient une relation avec le duc d'Orléans, donc une affiliation intime avec la royauté — ce qui rappelle de nouveau son sexe —, et enfin son talent dramatique déjà constaté sur les scènes privées. Malgré tout, cette pièce est un échec pour le public, présenté ici comme moins indulgent que les critiques professionnels. Les qualités que présente la *CL* à la défense de Montesson ne servent qu'à souligner à quel point cette pièce a été mal reçue, et rendent évident le fait que les réussites sur la scène privée ne peuvent pas prédire la réception sur la scène publique. Les postures éditoriales remarquées dans le cas des autrices précédentes sont perpétuées ici dans le cas de Montesson; la *CL* engage avec les œuvres des femmes un regard professionnalisant, ou au moins critique, et les autres périodiques en disent très peu à leur sujet.

Autrices de la fin du siècle

Les dernières autrices du siècle — Beauharnais, Gouges et Genlis — sont très peu représentées dans la presse. La création de *la Fausse inconstance* (1787) de Beauharnais est mentionnée dans le *MF*, dans la *CL*, et dans l'*AL*, mais « la langueur même de l'action »¹³⁹ et le « Parterre, qui n'a pas voulu entendre jusqu'à la fin »¹⁴⁰ confirment une réception publique négative qui ne permet pas une deuxième représentation. Fréron défend l'œuvre par le principe que « le public a toujours tort de ne pas entendre jusqu'au bout, un ouvrage » et qu'il avait « cru qu'une Dame devait être à l'abri de ces procédés ».¹⁴¹ Cela témoigne encore de l'indulgence qu'on voit souvent pour les autrices dans l'*AL*. Par la suite, il n'y a qu'une mention de cet échec : des vers qui font l'éloge de

¹³⁹ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, XIII (1786-1787):299.

¹⁴⁰ *Mercure de France*, vol. 1787-04 (Paris: Chez Panckoucke, 1787), 85-86, <https://books.google.fr/books?id=wGxBAAAAcAAJ>.

¹⁴¹ Louis Stanislas Fréron, *Année littéraire*, vol. 1787-VI (Paris: Chez Mérigot, 1787), 70-71, <https://books.google.fr/books?id=gt4BAAAAyAAJ>.

la pièce à l'occasion de sa publication l'année suivante.¹⁴² Lors des créations de leurs pièces, *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* (1789) et *Jean-Jacques Rousseau dans l'île de Saint-Pierre* (1791), Gouges et Genlis sont représentées d'une manière similaire; ces œuvres dramatiques rencontrent une réception négative. Le drame de Gouges « a eu si peu de succès et en méritait si peu »,¹⁴³ selon la *CL*; le *MF* remarque d'ailleurs que « ce n'est pas que la Pièce de *l'Esclavage des noirs* ait été reçue d'une manière humiliante pour son Auteur; mais elle n'a pas produit l'effet qu'on devoit attendre du sujet, & de la manière ambitieuse dont il est traité ». ¹⁴⁴ Quant à Genlis, « l'ennui peint sur tous les visages pendant l'excessive durée de cinq Actes dénués d'action & d'intérêt »¹⁴⁵ décrit par le *MF* reflète le destin de ce drame, dont l'identité de son autrice est passée sous silence.

Nous voyons avec ces dernières figures un basculement dans la posture éditoriale du *MF*; ce périodique historiquement neutre, qui évitait auparavant de rendre compte des défauts des autrices, parle franchement des échecs de Gouges et de Genlis. En effet, ces femmes de lettres marquent un tournant; la période révolutionnaire ébranle les fondements de la presse institutionnelle et peut-être entraîne-t-elle ces changements de posture dans les discours critiques.

Image des autrices dramatiques

L'image dressée par la presse des autrices du XVIII^e siècle témoigne d'une entrée difficile et complexe des femmes dans la profession de dramaturge. Seule Graffigny semble bénéficier d'une vraie visibilité dans la presse périodique, et plusieurs autrices ne sont pas reconnues du tout. Leur

¹⁴² *Mercure de France*, vol. 1788-01 (Paris: Chez Panckoucke, 1788), 98, <https://books.google.fr/books?id=VdoWAAAAYAAJ>.

¹⁴³ Jacques-Henri Meister, *Correspondance littéraire*, vol. XIV (1788-1789) (Paris: Furne, 1830), 506, <https://books.google.fr/books?id=2nw4AAAAIAAJ>.

¹⁴⁴ *Mercure de France*, vol. 1790-01 (Paris: Chez Panckoucke, 1790), 89, https://books.google.fr/books?id=e_gWAAAAYAAJ.

¹⁴⁵ *Mercure français*, vol. 1792-01 (Paris: Bureau du Mercure, 1792), 56, <https://books.google.fr/books?id=nHpBAAAACAAJ>.

auctorialité est souvent remise en question, et leurs œuvres sont délégitimées par les indulgences de la presse qui affirme qu'on ne peut pas trop critiquer l'écriture d'une femme, malgré ses défauts. Même lorsque la *CL*, et plus tard le *MF*, partagent plus librement leurs opinions sur ces pièces, les autrices dramatiques du XVIII^e siècle restent très peu appréciées par les discours médiatiques.

2.3 Les actrices : modèles de la célébrité

Beaucoup plus discutées que les autrices de cette période, les actrices de la troupe de la CF sont des figures centrales dans le fonctionnement de l'institution et dans l'œil du public; elles sont mises en scène et disposent d'une visibilité publique importante qui a des échos dans la presse périodique. La présence d'une critique suivie permet dans le cas des actrices de mieux comprendre les stratégies médiatiques à l'œuvre pour l'élaboration du vedettariat théâtral à travers le XVIII^e siècle. Le parcours de huit autrices présentes dans les discours médiatiques sera ici analysé pour mieux comprendre la relation de l'actrice à la troupe, à la presse et au public, et ce faisant, le statut de vedette qui se dégage de la plupart d'entre elles. La majorité des instances¹⁴⁶ où ces femmes sont mentionnées servent à la construction de leur image, soit par la répétition de certains stéréotypes, soit par des anecdotes qui caractérisent les différentes actrices.

Émergence des modèles dramatiques

Les deux actrices suivantes marquent le début du vedettariat dramatique au XVIII^e siècle. Leur présence notable sur la scène de la CF ainsi que dans la presse culturelle naissante les érige en

¹⁴⁶ Sur ce point, notez que le recueil des mentions des actrices citées ci-dessous exclut les listes de distribution qui se trouvent souvent dans les extraits sur les créations, car ces listes ne contiennent aucune information sur les discours qui se construisent autour de l'image publique d'une actrice.

modèles : l'une, du jeu tragique, l'autre, du jeu comique. Leur exemple permet d'identifier certains critères de l'image médiatique des vedettes sur l'ensemble du siècle, et d'établir un point de départ afin d'analyser l'évolution du phénomène du vedettariat à travers la période étudiée.

Adrienne Lecouvreur (1717–1730)

Entrée à la CF en 1717 et devenue sociétaire la même année, Adrienne Lecouvreur se spécialise dans la tragédie. Pionnière d'un style tragique qui renonce à la déclamation traditionnelle, Lecouvreur jouit d'une importante célébrité pendant ses 13 années sur la scène de la CF.¹⁴⁷ Sa mort soudaine en 1730 arrête subitement sa carrière, mais son nom reste présent dans la presse jusqu'en 1790; au reste, Lecouvreur est l'une des premières figures féminines qui témoignent d'un vedettariat théâtral naissant dans la presse. Nous avons une perspective plus limitée sur la carrière de Lecouvreur dans son actualité, car le *MF* est le seul périodique dans cette étude qui couvre les années 1730, mais sa fortune dans la presse plus tardive permet de voir combien son héritage s'étend sur le reste du siècle, car son nom demeure présent dans les périodiques sur plusieurs décennies.

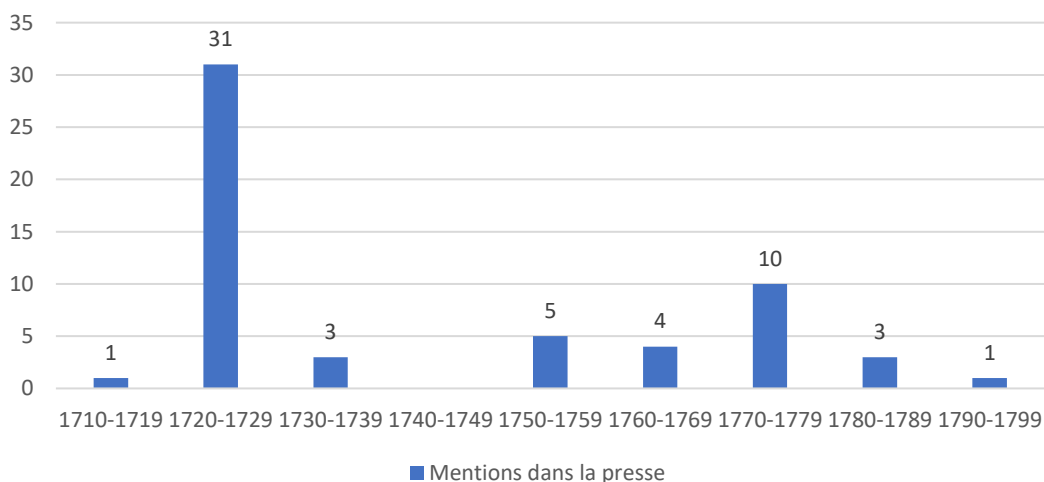


Figure 10. Mentions d'Adrienne Lecouvreur dans la presse (1717–1792)

¹⁴⁷ « Adrienne Lecouvreur », Comédie-Française : la troupe à travers les siècles, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/adrienne-lecouvreur>.

La présence de Lecouvreur sur la scène est peu remarquée dans la presse pendant les premières années de sa carrière, mais dès 1721, lorsque le *MF* devient *Le Mercure* sous la direction de la Roque, Dufresny et Fuzelier, le périodique la mentionne fréquemment.¹⁴⁸ Lecouvreur est décrite comme une actrice qui suscite des émotions fortes chez le public par son jeu tragique :

Et la Damoselle Lecouvreur y a joué son rôle favori d'Athalide, dans lequel, selon l'expression du Parterre, elle a enchanté les yeux et déchiré le cœur. [...] Elle fit tout sentir, & dans la délicatesse de son jeu, elle marqua d'une manière sensible tous les effets de la jalousie & du désespoir.¹⁴⁹

La relation entre l'actrice et l'auditoire deviendra l'un des lieux communs de la presse tout au long du XVIII^e siècle. Ici, elle signale déjà l'importance de la représentation offerte par les actrices, figures publiques par nature. Lecouvreur est rapidement considérée comme une actrice de premier plan; elle paraît dans les passages du *MF* qui abordent l'activité de la CF, accompagnée des vedettes de la troupe comme Baron et Quinault-Dufresne.¹⁵⁰ Les images de Lecouvreur dressées par la presse participent à définir la relation entre le public et le jeu de l'actrice : « Cette Actrice est si fort au goût du Public, qu'elle est sûre de plaire & de toucher, dans tous les personnages qu'elle entreprend de représenter ».¹⁵¹ Dans le *MF*, on évoque souvent le nom de M. Quinault-Dufresne, acteur de la troupe qui provient d'une famille de comédiens, à côté de celui de Lecouvreur; ces deux figures sont louées pour leurs rôles principaux joués « d'une manière inimitable »,¹⁵² « avec beaucoup d'applaudissemens »¹⁵³ et « dans la plus grande perfection ».¹⁵⁴ La mise en relation de deux membres de la troupe — qui constitue une manière de célébrer deux

¹⁴⁸ Harvey, « « L'impartialité sera le premier de nos devoirs » », 2-3.

¹⁴⁹ *Mercure*, vol. 1721-06a (Paris: Chez Cavelier, 1721), 173, <https://books.google.fr/books?id=X49QAAAAYAAJ>.

¹⁵⁰ Lecouvreur est mentionnée dans la presse 34 fois pendant sa carrière de 13 années, en comparaison à Baron (rentré en 1720 jusqu'à sa mort en 1729), qui est mentionné 38 fois en 10 années; Quinault-Dufresne (actif de 1712-1741) est mentionné 29 fois pendant la période de la carrière de Lecouvreur.

¹⁵¹ *Mercure*, vol. 1721-08 (Paris: Chez Cavelier, 1721), 101, <https://books.google.fr/books?id=mo9QAAAAYAAJ>.

¹⁵² *Mercure de France*, vol. 1724-06 (Paris: Chez Cavelier, 1724), 1186, <https://books.google.fr/books?id=mZBQAAAAYAAJ>.

¹⁵³ *Mercure de France*, vol. 1727-06b (Paris: Chez Cavelier, 1727), 1437, <https://books.google.fr/books?id=Htdb7hmSH4sC>.

¹⁵⁴ *Mercure de France*, vol. 1728-03 (Paris: Chez Cavelier, 1728), 560, <https://books.google.fr/books?id=dntQAAAAYAAJ>.

vedettes qui jouent ensemble sur la scène — rappelle l'importance de la collectivité au sein de laquelle les actrices travaillent; la troupe de la CF partage des liens familiaux, de rivalité et de mentorat. Les rôles qu'elles jouent sur la scène et les commentaires dans la presse qui en résultent sont influencés par les interactions des actrices avec leurs collègues. En outre, la multiplication des commentaires à propos de son jeu témoigne d'une logique d'exceptionnalité en train de s'inventer dans la presse : les vedettes sont des figures uniques et incomparables.

Dans les années 1720, le nom seul de Lecouvreur incarne sa valeur : « Il suffit de dire que la Dlle. Le Couvreur a joiüé le Rôle d'Hermione, pour faire juger du plaisir qu'elle a fait ». ¹⁵⁵ Le nom d'une vedette, tellement connue par le public, devient métonymique; dans les discours critiques, la partie représente le tout. ¹⁵⁶ Elle est décrite comme un être de « perfection » ¹⁵⁷ dont les « talens ne se bornent pas à la seule déclamation ». ¹⁵⁸ Les éloges enthousiastes de Lecouvreur au cours de sa carrière figent l'actrice en un être d'exception et présage de son héritage sur le théâtre des décennies suivantes; jusqu'aux années 1790, la critique dramatique est marquée par des références fréquentes à « la fameuse Lecouvreur ». ¹⁵⁹ Malgré le fait que sa carrière est relativement courte et que moins de périodiques circulaient pendant sa vie, son nom est retenu dans les discours théâtraux pendant des décennies. La manière dont la presse décrit Lecouvreur dès les années 1720 sert ainsi à établir certains critères du vedettariat : sa mise en relation avec le public, le couplage avec d'autres figures célèbres de la troupe, la puissance de son nom propre. Ces caractéristiques

¹⁵⁵ *Mercure de France*, vol. 1729-06b (Paris: Chez Cavelier, 1729), 1406, https://books.google.fr/books?id=bDcamOwq_f8C.

¹⁵⁶ Sara Harvey, « Faire du bruit et créer des réputations : stratégies de polygraphes au XVIIe siècle », dans *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt* (Paris: Armand Colin, 2017), 60.

¹⁵⁷ *Mercure de France*, vol. 1729-11 (Paris: Chez Cavelier, 1729), 2684, <https://books.google.fr/books?id=GY6IYMActJ8C>.

¹⁵⁸ *Mercure de France*, vol. 1729-07 (Paris: Chez Cavelier, 1729), 1659-60, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64582637>.

¹⁵⁹ Fréron, *Année littéraire*, 1775, 1775-VI:267.

émergent dans les discours critiques à propos de Lecouvreur et servent à identifier les vedettes qui lui succèdent au cours du siècle.

Lecouvreur meurt soudainement en 1730, quelques jours après avoir joué sur la scène de la CF. L'éloge funèbre publié dans le *MF* déclare que le « Théâtre François vient de faire encore une des plus grandes pertes qu'il pût faire ». ¹⁶⁰ Son statut de célébrité, déjà répandu de son vivant, est renforcé par sa mort :

Le pathétique de la déclamation dans presque tous les grands caractères Tragiques n'a jamais été poussé plus loin, & on ose assurer, sans crainte d'être démenti par le Public, que peu des meilleures Actrices du Théâtre François ont été aussi généralement cheries du Partere & des Loges, & ont fait répandre autant de larmes. ¹⁶¹

Lecouvreur est décrite comme une pionnière du jeu tragique qui évoque le pathétique et l'émotion essentiels à la tragédie « avec une intelligence, une justesse & un art qu'il est impossible de décrire ». ¹⁶² Cette impossibilité marque encore une fois la construction de la vedette, dont le génie est au-delà de la compréhension de l'auditoire. L'éloge du *MF* à l'occasion de la mort de la tragédienne participe d'une volonté d'inscrire Lecouvreur dans l'histoire. Dans ce même passage, le *MF* discute en détail de sa présence physique sur la scène et brosse un portrait final de l'actrice :

Mlle Le Couvreur n'avoit ni une grande voix, ni une prestance avantageuse, ni beaucoup de ces grâces dont le beau sexe est en possession pour charmer les yeux & le cœur; mais elle étoit parfaitement bien faite dans sa taille médiocre, avec un maintien noble & assuré, la tête & les épaules bien placées, les yeux pleins de feu, la bouche belle, le nez un peu aquilin, & beaucoup d'agrémens dans l'air & les manières; sans embonpoint, mais les jouës assez pleines, avec des traits bien marqués, pour exprimer la tristesse, la joye, la tendresse, la terreur & la pitié. ¹⁶³

Le corps de Lecouvreur est décrit ici comme un outil; cette description de sa réalité physique ne repose pas sur une sexualisation, elle met plutôt l'accent sur la représentation du corps de l'actrice comme objet propre à susciter l'émotion du public. Cette caractérisation du corps sur la scène n'est

¹⁶⁰ *Mercure de France*, vol. 1730-03 (Paris: Chez Cavelier, 1730), 577, https://books.google.fr/books?id=-CHPo_T2EVAC.

¹⁶¹ *Mercure de France*, 1730-03:578.

¹⁶² *Mercure de France*, 1730-03:578.

¹⁶³ *Mercure de France*, 1730-03:578.

pas unique aux femmes, mais malgré les mœurs sexuelles qui deviennent plus libérales vers le milieu du XVIII^e siècle, le corps féminin reste soumis à la pudeur et à la modestie et doit largement rester caché.¹⁶⁴ Ici, il s'agit bien d'une instrumentalisation du corps de l'actrice comme véhicule de l'émotion tragique. Une grande partie de l'éloge dédié à Lecouvreur insiste sur cette relation au corps comme enjeu de représentation, et montre combien la corporalité de Lecouvreur est intégrée à la mémoire de son talent.

La presse n'oublie pas Lecouvreur dans les décennies qui suivent sa mort et répète que c'est Lecouvreur, actrice « immortelle »,¹⁶⁵ qui a formé « le goût de la véritable déclamation ». ¹⁶⁶ En 1759, *Le MF* déclare : « Les anciens partisans de Mlle Lecouvreur n'ont pas hésité à dire qu'elle n'avoit jamais eu rien d'égal ». ¹⁶⁷ Le nom de Lecouvreur paraît à travers tous les périodiques inclus dans cette analyse, souvent lorsqu'il est question des actrices qui l'ont suivie dans le jeu tragique, comme Dumesnil et Clairon; Lecouvreur marque le début de cette généalogie du vedettariat féminin qui se développe au cours du XVIII^e siècle.

La représentation d'Adrienne Lecouvreur dans la presse témoigne du vedettariat naissant au début du XVIII^e siècle et établit une image de l'actrice qui affecte la perception de la célébrité au féminin qui émerge plus tard dans le siècle. Sa présence transforme la manière dont on pense le jeu et le corps de l'actrice, et sa mort précoce renforce son pouvoir. Au contraire, sa perte après seulement 13 années sur la scène paraît ajouter de l'intérêt à sa vie et à sa carrière dans les décennies qui suivent.

¹⁶⁴ Sara F. Matthews Grieco, « Corps, apparence et sexualité », dans *Histoire des femmes en Occident*, éd. par Nathalie Zemon Davis et Arlette Farge, 2^e éd., vol. III, Tempus (Paris: Éditions Perrin, 2002), 87.

¹⁶⁵ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1759-III (Paris: Chez Lambert, 1759), 28, https://books.google.fr/books?id=S_gUAAAAQAAJ; *Mercure de France*, vol. 1738-08 (Paris: Chez Cavelier, 1738), 1821, <https://books.google.fr/books?id=6JJQAAAAAYAAJ>.

¹⁶⁶ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, I (1753-1756):36.

¹⁶⁷ *Mercure de France*, vol. 1759-10a (Paris: Chez Chaubert, 1759), 196, <https://books.google.fr/books?id=ZmlBAAAACAAJ>.

Marie-Anne Dangeville (1722–1763)

Enfant d'une famille théâtrale, Mademoiselle Dangeville la jeune paraît sur la scène de la CF pour la première fois en 1722, à l'âge de huit ans.¹⁶⁸ Son père, Antoine-François Botot Dangeville, est danseur à l'Académie royale de musique; sa mère, Catherine Desmares, ainsi que son oncle et sa tante, sont sociétaires à la CF. Les frères de Dangeville font aussi partie de la troupe de la CF, mais c'est elle qui rencontre la gloire, grâce à son jeu comique.

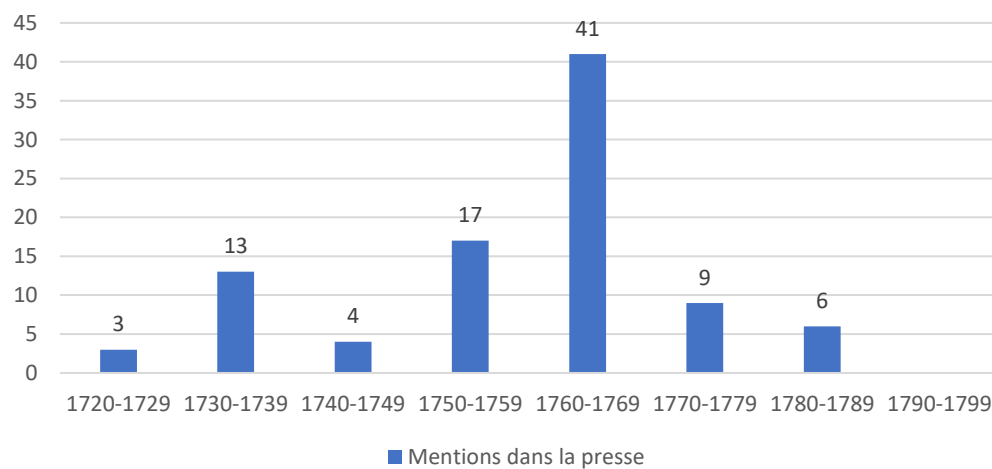


Figure 11. Mentions de Marie-Anne Dangeville dans la presse (1722–1792)

Au cours des années 1720, Dangeville joue des rôles d'enfant « avec toutes les grâces, la vivacité & la précision qu'on trouveroit à peine dans une personne qui auroit trois fois son âge [...] & le public qui connoît tous ses talens, ne cesse de l'applaudir ». ¹⁶⁹ Dangeville profite d'une visibilité dans la presse dès son enfance, ce qui forme des attentes pour son début d'adulte en 1730.

À cette occasion, le *MF* en parle de manière très positive :

la Dlle Mariane Dangeville, Nièce & Eleve de Mlle Desmares, à présent âgée d'environ 14 ans, joua le rôle de la Suivante, avec beaucoup d'intelligence, de vivacité, de grâces & de finesse. [...] Elle joua le même rôle le sur-lendemain & elle fut infiniment plus applaudie. Et dans la petite Piece elle parut sous le nom de Rozette dans le *Cocher supposé*, avec une satisfaction

¹⁶⁸ « Mademoiselle Dangeville la jeune », Comédie-Française : la troupe à travers les siècles, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mille-dangeville-la-jeune>.

¹⁶⁹ *Mercure de France*, vol. 1725-12a (Paris: Chez Cavalier, 1725), 2905, <https://books.google.fr/books?id=KJNQAAAAAYAAJ>.

générale des Spectateurs qui la trouvent façonnée au Théâtre comme si elle étoit âgée de trente ans, & qu'elle l'eut toujours assidument cultivé.¹⁷⁰

On y énumère plusieurs des qualités déjà remarquées dans son jeu d'enfant; cette réception immédiate qui reconnaît son talent inné et sa maturité exceptionnelle l'établit en prodige puis en vedette. Ce passage évoque par ailleurs l'effet de la filiation au sein de la troupe : cette jeune actrice provient d'une famille bien connue par le public de la CF, et elle apprend son jeu d'une tante célèbre.

Dangeville se distingue tôt dans sa carrière dans des rôles comiques, à la différence des autres vedettes de la première moitié du siècle, qui sont des tragédiennes. Le *MF* commente ses rôles dans les années 1730 d'une manière très répétitive : on évoque à tout moment sa « vivacité », ses « grâces », sa « légèreté » et sa « finesse ».¹⁷¹ Bien qu'accompagnés par d'autres qualificatifs, ces termes centraux servent à caractériser Dangeville et son jeu comique, « qui fait dire à tout le monde que cette jeune personne commence comme les meilleurs Comédiens ont fini ».¹⁷² Cette répétition établit l'exceptionnalité de Dangeville et forme les bases du modèle comique que deviendra son jeu. On continue de commenter avec enthousiasme les talents de Dangeville pendant sa carrière qui dure plus de 40 ans : « nous ne pouvons trouver des termes pour exprimer la satisfaction que cette ravissante Actrice donne de plus en plus au Public ».¹⁷³ Le *MF* décrit comment elle améliore des pièces et des rôles sans intérêt : « l'on ne demandoit la pièce que pour l'Actrice »;¹⁷⁴ « [le rôle] de la Soubrette, quoique médiocre par lui-même, devient excellent par le jeu de Mlle Dangeville,

¹⁷⁰ *Mercure de France*, vol. 1730-01 (Paris: Chez Cavelier, 1730), 143-44, <https://books.google.fr/books?id=THxQAAAAyAAJ>.

¹⁷¹ Dans les 16 instances où paraissent des commentaires sur Dangeville dans le *MF* entre 1722 et 1738, on répète 10 fois « grâces », 6 fois « vivacité », 4 fois « légèreté » et 3 fois « finesse ».

¹⁷² *Mercure de France*, vol. 1730-02 (Paris: Chez Cavelier, 1730), 370, <https://books.google.fr/books?id=THxQAAAAyAAJ>.

¹⁷³ *Mercure de France*, vol. 1752-06a (Paris: Chez la veuve Pissot, 1752), 165-66, <https://books.google.fr/books?id=QGxBAAAAcAAJ>.

¹⁷⁴ *Mercure de France*, vol. 1752-12 (Paris: Chez la veuve Pissot, 1752), 172, https://books.google.fr/books?id=_xAXAAAAyAAJ.

qui embellit tout ce qu'elle joue ». ¹⁷⁵ Dangeville est le modèle comique féminin du début du XVIII^e siècle, et plusieurs passages dans la presse périodique font l'éloge de « cette Actrice charmante, qui n'a de modèle que la Nature, ni de rivale qu'elle-même », ¹⁷⁶ comme le remarque Fréron dans l'*AL*. Le *MF* déclare à son tour : « La chaleur, les finesses, & la sublime intelligence que Mlle Dangeville a mises dans le rôle de la Soubrette, sont au-delà de toute expression. C'est porter le talent, au plus haut degré ». ¹⁷⁷ Un seul passage, dans la *CL* en 1760, semble critiquer le jeu de cette célèbre comédienne : « Le rôle de Polly n'est pas bon, mais mademoiselle Dangeville l'a encore rendu plus mauvais ». ¹⁷⁸ Ce commentaire bref témoigne peut-être du fait que la *CL* profite d'une liberté d'expression dont les autres journaux littéraires de cette période ne peuvent bénéficier en raison de leur privilège d'impression qui les lie au pouvoir. Dans l'ensemble, le vedettariat de Dangeville est construit autour de ses compétences pour la comédie; selon la presse, elle est une figure d'exception qui continue de s'améliorer et qui devient l'archétype du comique féminin.

Comme pour Lecouvreur, on parle de la corporalité de Dangeville. Cependant, son corps n'est ici qu'une « figure aimable et piquante, qui fait si grand plaisir aux yeux ». ¹⁷⁹ À son début, le *MF* déclare qu'elle a « la taille admirable [...] le visage agréable, & quelque chose de fin & de picquant dans la phisionomie & dans les manières ». ¹⁸⁰ Son corps n'est pas représenté comme un élément qui contribue à son jeu comique, mais plutôt comme un atout plaisant pour le public qui l'observe

¹⁷⁵ *Mercure de France*, vol. 1756-07a (Paris: Chez Chaubert, 1756), 188, <https://books.google.fr/books?id=IRAWAAAAYAAJ>.

¹⁷⁶ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1754-VII (Paris: Chez Lambert, 1754), 279, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015059716160>.

¹⁷⁷ *Mercure de France*, vol. 1760-04a (Paris: Chez Chaubert, 1760), 198, <https://books.google.fr/books?id=FjQwAAAAYAAJ>.

¹⁷⁸ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, II (1756-1760):425.

¹⁷⁹ *Mercure de France*, vol. 1732-06b (Paris: Chez Cavelier, 1732), 1421, <https://books.google.fr/books?id=T45QAAAAYAAJ>.

¹⁸⁰ *Mercure de France*, 1730, 1730-02:369.

sur la scène. Ces remarques sur son apparence physique continuent tout au long de sa carrière : « la finesse de sa taille »¹⁸¹ et « la grâce élégante de [sa] figure »¹⁸² sont évoquées à plusieurs reprises. Il est possible que le fait que Dangeville est comédienne et non tragédienne comme Lecouvreur explique la distinction entre les discours médiatiques qui commentent la corporalité de ces femmes. L'apparence physique est peut-être moins rigoureusement observée par rapport à la comédie, genre moins codifié et moins idéologique que la tragédie; à travers le siècle, on observe des descriptions d'actrices qui ont les traits physiques considérés comme essentiels à la représentation tragique, mais la presse ne paraît pas imposer ce même impératif aux actrices comiques.

La retraite de Dangeville en 1763 provoque beaucoup de commentaires dans la presse. La *CL* raconte sa dernière représentation à la CF :

Mademoiselle Dangeville était chargée du rôle de l'aimable Française; et comme cette charmante actrice est depuis long-temps en possession de faire applaudir même ce qu'elle n'a pas dit encore, il ne lui a pas été difficile de faire réussir un personnage d'ailleurs si peu intéressant et si absurde.¹⁸³

Le journaliste reconnaît que la célébrité de Dangeville surpasse son jeu : même en jouant un rôle médiocre, le public l'applaudit à cause de son statut célèbre, ce qui renvoie à la puissance du nom propre des vedettes. La *CL* continue :

Jamais actrice n'a été regrettée à plus juste titre, et sa perte est d'autant plus fâcheuse, qu'il n'y a nulle apparence qu'elle puisse être réparée. [...] Mademoiselle Dangeville, à l'âge de près de cinquante ans, n'avait pas l'air, sur le théâtre, d'en avoir trente; la finesse et les grâces de sa figure étaient relevées par les grâces, la finesse et la vivacité de son jeu.¹⁸⁴

¹⁸¹ *Mercur de France*, vol. 1746-06b (Paris: Chez Cavelier, 1746), 137, <https://books.google.fr/books?id=zYxQAAAAYAAJ>.

¹⁸² *Mercur de France*, vol. 1762-03 (Paris: Chez Chaubert, 1762), 188-89, <https://books.google.fr/books?id=yXBBAAAACAAJ>.

¹⁸³ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. III (1761-1764) (Paris: Furne, 1830), 207, <https://books.google.fr/books?id=QzM-AAAAYAAJ&hl>.

¹⁸⁴ Grimm, III (1761-1764):207.

Non seulement cet éloge témoigne-t-il du fait que Dangeville mérite la gloire par son talent, mais aussi atteste-t-il d'un thème récurrent discuté dans la presse au cours du siècle : la perte des grands talents qui ne peuvent pas être remplacés. Les vedettes du début du siècle — y compris Lecouvreur, Dangeville, Dumesnil et Clairon, mais elles ne sont pas les seules — sont louées à travers des décennies comme des modèles perdus d'actrices de théâtre; l'exceptionnalité établie autour de ces figures dans les discours médiatiques insiste sur le fait qu'elles sont irremplaçables.

D'autres caractéristiques principales du vedettariat sont évoquées dans les passages qui marquent la retraite de Dangeville. L'*AL* commente l'héritage de Dangeville ainsi :

Cette Actrice divine, son front, ses yeux, sa bouche, tous ses traits si délicatement assortis pour lui composer la physionomie la plus aimable & la plus piquante; sa taille de Nymphé, son maintien libre, aisé & toujours décent [...] Avec de l'intelligence, de l'étude & de la réflexion, on peut se perfectionner le goût & devenir une Actrice très-brillante; mais l'Actrice de génie est bien rare, & il y a la même différence qu'entre Molière & un auteur qui n'a que de l'esprit. Nous avons vû Mlle Dangeville jouer dans les caractères les plus opposés, & les saisir toujours de façon que nous en sommes encore à ne pouvoir nous dire dans lequel nous l'aimions le plus.¹⁸⁵

Le passage commence par un inventaire des parties du corps de Dangeville; cette description renvoie à des traits physiques tellement stéréotypés qu'il n'est pas nécessaire de les décrire. Il compare ensuite le génie de Dangeville à celui de Molière, ce qui place l'emphase sur son exceptionnalité. Enfin, le *MF* annonce la retraite de Dangeville accompagnée d'un résumé biographique, et déclare qu'elle « sera long temps le plus grand modèle qu'on puisse proposer à toutes celles qui entreront dans la carrière du Théâtre, par les rôles de son emploi ».¹⁸⁶ Les commentaires sur Dangeville au moment de sa retraite reposent sur l'idée d'une perte irremplaçable, avant même qu'elle ait vraiment quitté la scène; en fait, elle continue à jouer à la Cour pour au moins quelques mois après son départ de la CF.¹⁸⁷ Ces dernières images de la carrière

¹⁸⁵ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1763-I (Paris: Chez Panckoucke, 1763), 277-78, <https://books.google.fr/books?id=dPYUAAAQAAJ>.

¹⁸⁶ *Mercur de France*, vol. 1763-07 (Paris: Chez Chaubert, 1763), 151, <https://books.google.fr/books?id=2BUXAAAAYAAJ>.

¹⁸⁷ *Mercur de France*, vol. 1763-10b (Paris: Chez Chaubert, 1763), 180, <https://books.google.fr/books?id=8nFBAAAACAAJ>.

de Dangeville rappellent les stéréotypes et les stratégies de discours critiques qui la caractérisent comme vedette et modèle comique.

« Mademoiselle Dangeville, que le Théâtre & le Public regretteront éternellement »,¹⁸⁸ n'est pas oubliée après sa retraite, comme ce fut le cas pour Lecouvreur. Des éloges remplis de superlatifs marquent la fin de sa carrière; on rappelle toujours sa « finesse », ses « grâces » et sa « vivacité », termes qui participent à la mythification de sa personnalité dès ses débuts, 40 ans plus tôt. L'*AL* écrit qu'elle est « l'Actrice la plus parfaite, la plus honnête, la plus modeste & la plus aimable qui ait jamais paru sur le Théâtre ». ¹⁸⁹ Souvent, son nom sert de référence afin de mesurer les talents d'une nouvelle actrice qui la remplace : « Ce rôle a fait d'autant plus d'honneur à [Madame Préville], qu'il paroissoit impossible de le revoir sur la scène après l'inimitable Comédienne (la Dlle Dangeville), qui l'avoit établi ». ¹⁹⁰ Comme nous l'avons vu pour Lecouvreur, avec Dangeville aussi le nom seul de la vedette sert à évoquer sa valeur. Le terme « inimitable » est employé souvent en parlant de Dangeville après sa retraite, ce qui témoigne encore une fois de son exceptionnalité. La presse exprime même une insatisfaction avec les talents des membres de la troupe qui remplacent les célébrités : « [le rôle] de madame Orgon, où il y a infiniment de graces et de gaieté, et que mademoiselle Dangeville jouait d'une manière si originale, a été fort mal rendu par mademoiselle Drouin, qui n'a su en faire qu'une caricature ridicule et déplaisante ». ¹⁹¹ Même celles qui réussissent sont comparées à ces premières actrices : « Mademoiselle Fannier a joué, dans *le Lot supposé*, la coquette de village, avec une finesse, une grâce, une simplicité qui lui ont

¹⁸⁸ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1763-IV (Paris: Chez Panckoucke, 1763), 243, <https://books.google.fr/books?id=zfYUAAAAQAAJ>.

¹⁸⁹ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1765-III (Paris: Chez Panckoucke, 1765), 249, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015059749831>.

¹⁹⁰ *Mercur de France*, vol. 1765-01a (Paris: Chez Chaubert, 1765), 172, <https://books.google.fr/books?id=NXNBAAAACAAJ>.

¹⁹¹ Jacques-Henri Meister, *Correspondance littéraire*, vol. IX (1776-1778) (Paris: Furne, 1830), 328, <https://books.google.fr/books?id=4Xk4AAAAIAAJ>.

attiré les applaudissemens du public, et les suffrages, peut-être encore plus flatteurs, de mademoiselle Dangeville ». ¹⁹² Plus d'exemples ci-dessous montrent que, comme Dangeville sert de modèle comique pendant le reste du siècle, Dumesnil et Clairon remplissent ce rôle pour le jeu tragique. Ces références constantes aux modèles du jeu dramatique dans les discours critiques perpétuent l'héritage de ces vedettes sur la scène française.

Art et Nature : vedettes contrastées

Pendant la carrière des prochaines actrices que nous allons analyser, la tragédie française entre dans une nouvelle période de développement esthétique; la déclamation classique du XVII^e est abandonnée pour des interprétations jugées plus authentiques. Dumesnil et Clairon sont des figures centrales dans cette rupture; l'une choisit un jeu spontané et naturel qui s'engage avec la gamme émotionnelle du tragique, tandis que l'autre entreprend un jeu étudié qui entend situer les rôles dans leur vrai contexte historique. Dans la continuité des célèbres Lecouvreur et Dangeville, Clairon et Dumesnil consolident la topique du vedettariat dramatique qui se développe dans les discours de la presse culturelle au milieu du siècle. Leur présence, chacune mentionnée plus de 100 fois dans les périodiques mondains au cours d'une cinquantaine d'années, coïncide aussi à une expansion rapide de la presse périodique dès les années 1730, qui mène à une multiplication des voix dans le champ médiatique. Il en résulte une diversité de perspectives capable d'accueillir le dissensus et les controverses autour des vedettes : de la rivalité qui s'établit entre Dumesnil et Clairon aux scandales qui émergent hors de la scène, les discours critiques élargissent durant cette période l'image du vedettariat théâtral et établissent deux modèles durables du jeu tragique autour de ces deux femmes. D'abord, cette section analysera séparément les carrières de Dumesnil et de

¹⁹² Grimm et Meister, *Correspondance littéraire*, VIII (1772-1776):239.

Clairon. Ensuite, elle traitera ensemble leurs jeux qui opposent la nature et l'art, et explorera comment leur rivalité est présentée dans les discours médiatiques au point de constituer un enjeu central dans le processus de mythification des deux actrices.

Marie-Françoise Dumesnil (1737–1776)

Mademoiselle Dumesnil, entrée à la CF en 1737 et reçue comme sociétaire l'année suivante, est reconnue pour son jeu naturel et passionné dans la tragédie, qui contraste avec celui de sa rivale, Mademoiselle Clairon, qui débute six ans plus tard. Dumesnil se présente comme un modèle tragique au cours de presque 40 années de carrière.¹⁹³ Sa présence dans la presse — plus de 115 mentions de son nom jusqu'en 1790 — témoigne de son impact sur la tragédie du XVIII^e siècle.

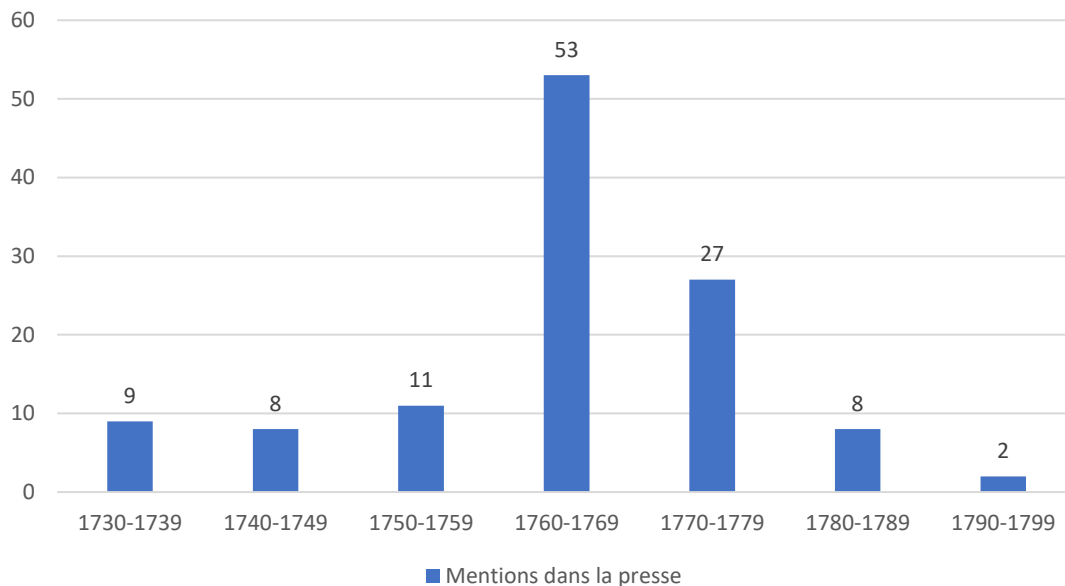


Figure 12. Mentions de Marie-Françoise Dumesnil dans la presse (1737–1792)

Les premiers commentaires dans la presse au sujet de Dumesnil à l'occasion de son début décrivent un talent immédiatement apprécié par le public, comme le montre le *MF* : « le Public en

¹⁹³ « Mademoiselle Dumesnil », Comédie-Française : la troupe à travers les siècles, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-dumesnil>.

a paru également satisfait et surpris. On lui trouve la voix nette et flexible, beaucoup d'intelligence, de feu, de justesse et une expression vive et modérée ». ¹⁹⁴ Au cours des premières années de sa carrière, ce même sentiment est répété; Dumesnil plaît aux « Spectateurs les plus difficiles » ¹⁹⁵ et reçoit des « applaudissemens bien mérités ». ¹⁹⁶ Le *MF* décrit aussi un talent inné : on répète qu'elle excelle dans un rôle « qu'elle n'avait jamais joué ni vu jouer ». ¹⁹⁷ On commente enfin qu'elle « a débuté au Théâtre avec des talens qui ordinairement ne sont perfectionnés que par une longue expérience » ¹⁹⁸ et qu'elle fait « tous les jours de nouveaux progrès ». ¹⁹⁹ Ces remarques à propos de Dumesnil témoignent d'une caractéristique importante du vedettariat tel qu'il se construit dans les discours de la presse : le génie des vedettes n'est pas acquis, mais inné, et au-delà de la compréhension de l'auditoire. Ce début favorable présage son succès tout le long de sa carrière.

Dumesnil est souvent mise en relation avec Le Kain, acteur célèbre de la troupe actif entre 1750 et 1778 : « La supériorité du jeu de Mlle Dumesnil & du sieur Le Kain, dans cette Pièce, sont au-dessus de toute louange; l'une étoit, vraiment, Sémiramis, & l'autre, Ninias ». ²⁰⁰ Selon la presse, ces deux vedettes choisissent une approche « qui [conserve] encore aujourd'hui ces écarts, cette fougue impétueuse & cet involontaire oubli de soi-même, qui enlève au spectateur le temps de l'examen, & au critique le froid compas de l'analyse ». ²⁰¹ Ces discours médiatiques présentent

¹⁹⁴ *Mercure de France*, vol. 1737-08 (Paris: Chez Cavelier, 1737), 1841, <https://books.google.fr/books?id=SI9QAAAAYAAJ>.

¹⁹⁵ *Mercure de France*, vol. 1738-01 (Paris: Chez Cavelier, 1738), 144, <https://books.google.fr/books?id=T5BQAAAAYAAJ>.

¹⁹⁶ *Mercure de France*, vol. 1737-12b (Paris: Chez Cavelier, 1737), 2904, <https://books.google.fr/books?id=HJBQAAAAYAAJ>.

¹⁹⁷ *Mercure de France*, vol. 1739-05 (Paris: Chez Cavelier, 1739), 1023, <https://books.google.fr/books?id=G45QAAAAYAAJ>; *Mercure de France*, vol. 1737-12a (Paris: Chez Cavelier, 1737), 2671, <https://books.google.fr/books?id=HJBQAAAAYAAJ>.

¹⁹⁸ *Mercure de France*, vol. 1745-03 (Paris: Chez Cavelier, 1745), 167, <https://books.google.fr/books?id=65ZQAAAAYAAJ>.

¹⁹⁹ *Mercure de France*, 1739, 1739-05:1023.

²⁰⁰ *Mercure de France*, vol. 1760-05 (Paris: Chez Chaubert, 1760), 183, <https://books.google.fr/books?id=FjQwAAAAYAAJ>.

²⁰¹ *Mercure de France*, vol. 1767-01a (Paris: Chez Jorry, 1767), 193-94, <https://books.google.fr/books?id=dvgWAAAAYAAJ>.

l'enthousiasme et la passion emportée comme un jeu plus authentique qui produit un effet plus véritable sur l'auditoire. Le couplage de Dumesnil et de Le Kain dans les discours critiques reprend la même construction du vedettariat que nous avons vue chez Lecouvreur avec Quinault-Dufresne; cette mise en relation de deux modèles renforce la célébrité de chacun, et crée une reconnaissance particulière pour ces deux noms en tandem.

Les périodiques au corpus de cette analyse comparent les talents de Dumesnil et de Dangeville qui, selon l'*AL*, sont les « deux plus célèbres Actrices qui ayent jamais paru sur aucun Théâtre ».²⁰²

Le *MF* publie des vers qui louent ces deux actrices :

Lorsque pour célébrer Thalie,
 Chacun concourt en ces beaux lieux,
 Amis, sous le nom de Marie,
 A Melpomene offrons nos vœux.
 Que Dumenil & Dangeville
 Partagent ici notre encens;
 Couronnons-les, que nos accens
 Les unissent dans cet asyle;
 Réunissons par nos accens
 Le triomphe heureux des talens.²⁰³

Dumesnil et Dangeville sont célébrées pour leurs différences; leurs talents sont l'incarnation de deux genres différents. On évoque ici Thalie (muse de la comédie) et Melpomène (muse de la tragédie); la comparaison de ces actrices si distinctes n'entraîne pas une rivalité comme on observera ci-dessous dans les discours sur Dumesnil et Clairon, mais plutôt un couplage d'actrices qui atteignent toutes deux un niveau de génie dans leurs propres genres. Le langage utilisé dans ces vers, qui renvoie aux muses et au couronnement, reflète la manière dont les vedettes sont

²⁰² Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1765-IV (Paris: Chez Panckoucke, 1765), 224, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015059749831>.

²⁰³ *Mercur de France*, vol. 1773-10a (Paris: Chez Lacombe, 1773), 151-52, <https://books.google.fr/books?id=IGDJvEcJ20MC>.

traitées comme des idoles, surtout à la fin de leur carrière sur scène où les discours médiatiques cristallisent leur statut de modèles durables plutôt que de vedettes d'actualité.

À l'occasion de sa retraite en 1776, le *MF* commente la carrière de Dumesnil, qui « a brillé depuis 1737 avec tant de succès & tant de gloire »²⁰⁴ :

Elle a toujours plus obéi à la Nature qu'à l'art; elle n'a imité aucun modèle & elle a été inimitable; elle a rendu avec beaucoup d'énergie les élans de la passion; elle n'a jamais été au-dessous du sublime lorsqu'il falloit l'atteindre. Elle a enfin rempli & même surpassé les espérances qu'elle donna dans son début.²⁰⁵

La *CL* n'est pas aussi généreuse dans sa description :

La retraite de mademoiselle Dumesnil a fait peu de sensation. On ne l'a point regrettée, parce qu'on la regrettait depuis long-temps, même en la voyant encore tous les jours. Le souvenir de cette actrice vivra cependant autant que la scène française; on ne verra jamais Mérope, Agrippine, Sémiramis, sans se rappeler combien elle fut admirable dans les rôles de ce genre. Elle a fort peu contribué au progrès de l'art du théâtre, mais elle l'a cultivé avec un caractère original.²⁰⁶

Le contraste entre ces deux passages reprend les mêmes controverses qui émergent pendant la carrière entière de Dumesnil, et témoigne du fait que le vedettariat renvoie d'abord à la visibilité et à la curiosité;²⁰⁷ il n'est pas essentiel que Dumesnil soit appréciée universellement pour justifier son statut de vedette. En fait, le désaccord et la controverse autour des vedettes continuent à se multiplier dans les discours médiatiques au cours du XVIII^e siècle. Dumesnil, quant à elle, profite d'une présence dans les discours médiatiques jusqu'en 1790 comme modèle tragique regretté; Saint-Val et Vestris qui la succèdent lui sont fréquemment comparées et l'*AL* remarque même en 1787 que « depuis la retraite de Mlle Dumesnil, l'emploi des Mères nobles est encore vacant ».²⁰⁸ Dumesnil n'est pas facilement remplacée, et son impact sur le jeu tragique perdure pendant le reste du siècle.

²⁰⁴ *Mercur de France*, vol. 1776-04a (Paris: Chez Lacombe, 1776), 190, <https://books.google.fr/books?id=ymlU0OIFKe0C>.

²⁰⁵ *Mercur de France*, 1776-04a:190.

²⁰⁶ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, IX (1776-1778):147-48.

²⁰⁷ Lilti, *The Invention of Celebrity*, 5-7.

²⁰⁸ Louis Stanislas Fréron, *Année littéraire*, vol. 1787-V (Paris: Chez Mériqot, 1787), 184, <https://books.google.fr/books?id=gt4BAAAAyAAJ>.

Claire-Josèphe-Hippolyte Clairon (1743–1766)

L'actrice la plus mentionnée dans la presse au XVIII^e siècle est Mademoiselle Clairon, qui débute à la CF en 1743 dans le rôle de Phèdre.²⁰⁹ Cette actrice illustre choisit un jeu travaillé et soigné; elle étudie ses rôles afin de les jouer de manière authentique et œuvre à des réformes des costumes pour porter des habits plus authentiques et moins encombrants, car les paniers traditionnels limitaient trop les gestes sur la scène.²¹⁰ Sa carrière se termine tôt à la suite d'un conflit au sein de la troupe et à cause de problèmes de santé.²¹¹ Ce départ hâtif n'a aucune influence sur la célébrité de cette actrice pendant et après sa présence sur la scène. En 1798, Clairon publie ses *Mémoires*, qui comprennent sa biographie, mais aussi ses pensées théoriques sur le jeu dramatique.

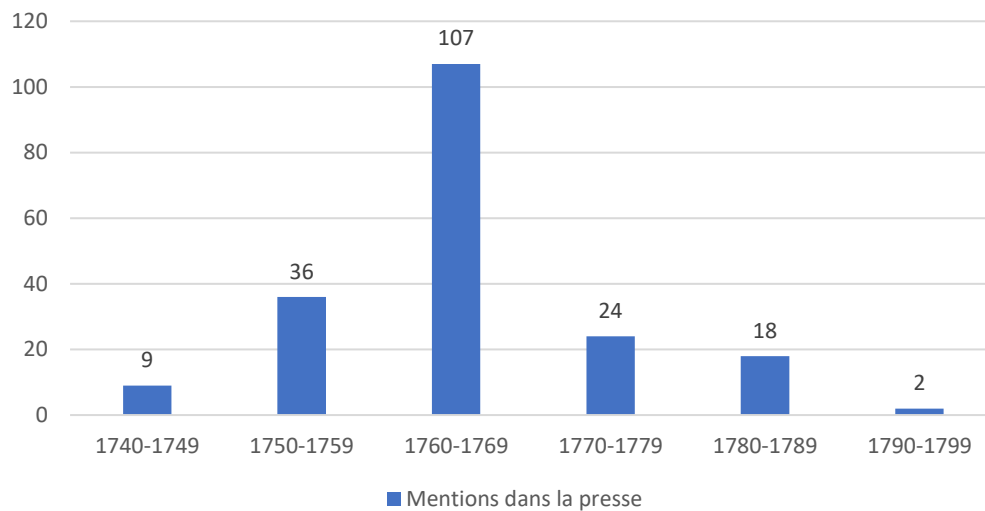


Figure 13. Mentions de Claire-Josèphe-Hippolyte Clairon dans la presse (1743–1792)

Le talent de Clairon est reconnu dès sa première représentation. Le *MF* commente son début et remarque que « c'est une jeune personne, qui a beaucoup d'intelligence, & qui exprime avec une

²⁰⁹ « Mademoiselle Clairon », Comédie-Française : la troupe à travers les siècles, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/clairon>.

²¹⁰ Laurence Marie, *Inventer l'acteur : émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières* (Paris: Sorbonne Université Presses, 2019), 171.

²¹¹ Jacques Jaubert, « Claire-Josèphe-Hyppolite Lérís », dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France* (SIEFAR, 2004), http://siefar.org/dictionnaire/fr/Claire-Jos%C3%A8phe-Hyppolite_L%C3%A9ris.

très-belle voix, les sentimens dont elle a l'art de se pénétrer : on peut dire que la nature lui a prodigué les plus heureux talens, pour remplir tous les caractères convenables à sa jeunesse, aux agrémens de sa personne & de sa voix ».²¹² À peine six mois après son début, le *MF* l'appelle déjà « l'une des plus grandes Actrices qui ait jamais orné notre Scène ».²¹³ L'exceptionnalité de la vedette est tout de suite présente dans les discours critiques autour de Clairon. On loue non seulement sa capacité à exprimer l'émotion tragique, mais aussi son engagement avec n'importe quel personnage qu'elle joue : « Elle a mis une expression & une énergie étonnante dans un personnage qu'on n'eût presque point aperçu sans elle. Il est à souhaiter que cet exemple soit suivi, & que celles qui prétendent toujours à être les premières Actrices, fassent valoir les seconds rôles ».²¹⁴ Le *MF* semble parler ici d'une modestie qui semble rendre la figure de Clairon encore plus digne de la célébrité qu'elle acquiert au cours de sa carrière. Cela reflète la manière qu'elle a de travailler et d'étudier ses rôles, comme Clairon elle-même le constate dans ses *Mémoires* : « Quelle étude ne faut-il pas faire d'abord pour cesser d'être soi ? pour s'identifier avec chaque personnage ? pour parvenir à peindre l'amour, la haine, l'ambition, tous les sentimens dont l'homme est susceptible ».²¹⁵ Cette modestie a encore un rapport avec la féminité, mais à la différence de la modestie déjà discutée qui relève du corps féminin sur la scène, celle-ci est liée à l'humilité face à la célébrité. Cela est un autre enjeu moral du vedettariat : malgré l'admiration qu'elle reçoit du public, la vedette doit éviter la vanité. La modestie, trait estimé chez les femmes en général, est d'autant plus recherchée chez les vedettes féminines puisqu'il est considéré comme un indicateur de moralité.

²¹² *Mercur de France*, vol. 1743-09 (Paris: Chez Cavelier, 1743), 2080, <https://books.google.fr/books?id=bZRQAAAAYAAJ>.

²¹³ *Mercur de France*, vol. 1744-03 (Paris: Chez Cavelier, 1744), 560, <https://books.google.fr/books?id=vpVQAAAAYAAJ>.

²¹⁴ *Mercur de France*, 1744-03:561.

²¹⁵ Claire-Josèphe-Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mlle Clairon* (Paris: Ponthieu, 1822), 234.

La presse décrit Clairon comme un modèle d'interprétation tragique : « Elle doit servir de modèle en beaucoup de choses, & singulièrement dans l'art qu'elle a d'être toujours en scène, & dans le zèle qu'elle montre pour remplir tous les engagements de son état ». ²¹⁶ On la dessine comme une actrice douée, mais aussi un membre dévoué de la troupe de la CF qui remplit les obligations de son emploi. On constate aussi que son interprétation améliore la réception d'une pièce autrement médiocre, comme le mentionne l'AL : « la tragédie de *Pénélope*, que Mlle Clairon a tirée de l'oubli, & dont le jeu pathétique de cette Actrice couvre les défauts ». ²¹⁷ Le MF fait une remarque, même dans des pièces qui sont bien écrites : « Tullie est le personnage qui a le plus frappé : faut-il s'en étonner ? c'est Mlle Clairon qui le joue. L'éloquence de son jeu y a peut-être autant contribué que la supériorité du rôle ». ²¹⁸ Cette actrice est célébrée, comme ce fut le cas pour Lecouvreur, au même niveau que les auteurs les plus célèbres de l'époque — Voltaire : « Il est vrai que Mlle Clairon doit le partager [le triomphe]; on peut dire que le talent de l'Actrice dispute de force avec le génie de l'Auteur » ²¹⁹; Racine : « Elle rend ce rôle comme Racine l'a fait » ²²⁰; et Corneille : « Mlle Clairon est toujours surprenante; mais le génie de Corneille est surtout analogue au caractère de son âme. C'est alors qu'on oublie qu'elle est Actrice, & qu'on ne voit plus que le personnage héroïque, tel que le grand Corneille devoit s'applaudir de l'avoir conçu ». ²²¹ À plusieurs reprises, le MF représente Clairon comme interprète de la volonté de ces grands auteurs, ce qui sert à élever sa gloire et son talent. Ce couplage de l'actrice avec l'auteur, qui s'ajoute à une

²¹⁶ *Mercure de France*, vol. 1754-06b (Paris: Chez Chaubert, 1754), 178, <https://books.google.fr/books?id=xSUYAAAAAYAAJ>.

²¹⁷ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1754-I (Paris: Chez Lambert, 1754), 314, <https://books.google.fr/books?id=J9YBAAAAAYAAJ>.

²¹⁸ *Mercure de France*, vol. 1755-01 (Paris: Chez Chaubert, 1755), 196, <https://books.google.fr/books?id=Jj4YAAAAAYAAJ>.

²¹⁹ *Mercure de France*, vol. 1755-09 (Paris: Chez Chaubert, 1755), 225, <https://books.google.fr/books?id=kjRTAAAAAYAAJ>.

²²⁰ *Mercure de France*, 1756, 1756-12:200.

²²¹ *Mercure de France*, vol. 1758-09 (Paris: Chez Chaubert, 1758), 191-92, <https://books.google.fr/books?id=zmdBAAAACAAJ>.

liste de couplages de vedettes qu'on a déjà notés dans les discours critiques, rend compte du rapport entre la pièce écrite et la pièce représentée. De plus, la mise en relation de Clairon avec les auteurs canoniques de cette période réaffirme son statut de vedette.

Pendant et après sa carrière sur scène, Clairon donne des leçons à des élèves qu'elle introduit dans la troupe de la CF, notamment Mademoiselle Dubois; cette activité de mentorat crée une filiation entre membres de la troupe, ce qui contribue à la construction de l'image de modèle donnée de Clairon dans les discours médiatiques. Le *MF* déclare : « enfin Mlle Clairon a trouvé une Elève digne d'elle [...] des études telles que Mlle Dubois les a faites sous Mlle Clairon réduisent à trois mois le travail de dix années ».²²² Ce type de commentaire valorise la continuation de son influence sur l'interprétation tragique à la CF et déclare que le génie de Clairon forme de nouveaux talents. Cependant, d'autres passages déconseillent ce genre d'enseignement :

On a vu avec peine qu'elle [Dubois] imitoit Mademoiselle Clairon, qui lui a fait répéter ses rôles. Qu'elle ne croie pas que cette imitation ait contribué à son succès; elle auroit été capable de la faire tomber; on n'aime point tout ce qui sent la singerie; elle n'a remporté des suffrages unanimes que parce qu'à travers les tons & les gestes étrangers qu'elle empruntoit de sa Maîtresse de déclamation, on a démêlé un talent réel.²²³

Cette remarque de Fréron témoigne du fait que le talent des actrices est souvent associé à l'individu, et que chacune possède une capacité différente pour le jeu dramatique; l'exceptionnalité de la vedette, phénomène qui revient à plusieurs reprises, est perçue comme incompatible avec l'imitation. Mais, la presse cherche à mesurer les talents de chaque actrice en regard de sa prédécesseuse qu'elle remplace : quand Mme Vestris a fait son début, « on la mettait déjà au-dessus de mademoiselle Clairon ».²²⁴ Vers la fin des années 1770, on remarque que « ce sont les demoiselles Sainval qui occupent aujourd'hui la place des Gaussin, des Dumesnil, des Clairon !

²²² *Mercur de France*, vol. 1759-07a (Paris: Chez Chaubert, 1759), 191-93, <https://books.google.fr/books?id=zBYXAAAAYAAJ>.

²²³ Fréron, *Année littéraire*, 1759, 1759-III:352.

²²⁴ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. VI (1768-1770) (Paris: Furne, 1830), 140, <https://books.google.fr/books?id=eMeSvu5FQPwC>.

Jamais la scène française ne fut aussi dénuée de toute ressource et de toute espérance, du moins pour la tragédie ». ²²⁵ Le vedettariat est fondamentalement un phénomène d'actualité, mais ces figures célèbres, par leur inscription dans les discours médiatiques comme modèles du jeu théâtral, surpassent leur actualité; on y fait référence afin d'évaluer chaque nouveau talent, que ce soit de manière négative ou positive, pour les inscrire dans une généalogie de la célébrité. Il en ressort un paradoxe : la vedette est à la fois unique et inimitable, mais elle s'inscrit dans une filiation de femmes d'exception.

Clairon prend sa retraite en 1766, mais la dernière année de sa carrière est marquée par des conflits. La *CL* commente d'abord une dispute entre Clairon et Fréron en 1765 : « A mesure que mademoiselle Clairon cherche à se donner de la considération, elle perd l'amour du public, qui est choqué de ses prétentions et de cette hauteur tranquille avec laquelle elle reçoit les hommages de ses adorateurs ». ²²⁶ La *CL* insiste sur le fait que Clairon est vaniteuse et non pas modeste, échouant ainsi à incarner les valeurs exigées d'une femme professionnelle à cette période :

On trouve tout simple qu'elle soit comblée des bienfaits de la cour, de préférence à ses camarades qui ont aussi du talent; mais on se lasse un peu de la multiplication des hommages, et surtout des menaces sans cesse répétées de quitter le théâtre si le public diminue de respect et d'admiration, ou s'il s'avise d'applaudir davantage mademoiselle Dumesnil. Tout cela a réellement refroidi le public, qui prétend que mademoiselle Clairon perdrait plus que lui à sa retraite : ceux qui disent que tout est art dans cette actrice, que tout est raisonné et apprêté dans son jeu, qu'on n'y aperçoit jamais le naturel, le pathétique, les entrailles, le sublime de sa rivale; qu'à force de vouloir tout exprimer, elle ôte l'effet général des scènes en les ralentissant; ceux qui pensent ainsi commencent à se faire écouter. ²²⁷

La *CL* dépeint Clairon comme égocentrique et soutient qu'elle perdra rapidement le respect du public. Ce périodique, qui critique souvent l'activité professionnelle de Clairon, commente ici l'image publique de cette actrice, qui est elle-même construite par ce genre de discours médiatique. Ce scandale augmente l'intérêt que porte le périodique envers Clairon; en effet, la *CL* ne la

²²⁵ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, X (1778-1781):156.

²²⁶ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. IV (1764-1765) (Paris: Furne, 1830), 187, <https://books.google.fr/books?id=Hn44AAAAIAAJ>.

²²⁷ Grimm, IV (1764-1765):188.

mentionne que 15 fois entre 1753 et 1764²²⁸ mais, en 1765 et 1766, elle en parle 14 fois. Il paraît donc que les affaires scandaleuses de Clairon peuvent attirer davantage l'attention que son jeu; l'intérêt pour la vie privée est caractéristique du vedettariat. Une autre dispute, celle-ci au sein de la troupe, commence par les accusations de fraude pesant sur le comédien M. Dubois et par le refus de Clairon et d'autres membres de la troupe de jouer avec lui dans *le Siège de Calais*. Clairon et les autres sont mis en prison pour leur désobéissance; la *CL* rend compte de cette affaire en détail.²²⁹ C'est à la suite de cet événement que Clairon prend sa retraite pour des raisons de santé, mais aussi « elle a déclaré depuis, que le seul moyen de l'engager à y remonter, ce serait de donner à l'état de comédien les droits de citoyen, et d'abolir à leur égard l'excommunication et la note d'infamie civile, ainsi que la raison et la justice l'exigent ».²³⁰ Ces droits revendiqués par Clairon ne seront accordés à la troupe de la CF qu'en 1791 : « un décret solennel vient de rendre aux Comédiens tous les droits civils et ecclésiastiques dont un préjugé barbare les avait dépouillés jusqu'alors, et des Dorival, des Vanhove, des Raucour, des La Chassigne obtiennent une justice qu'on avait constamment refusée aux Le Kain, aux Brizard, aux Clairon, aux Dumesnil ».²³¹ Ces nombreuses mentions des affaires de Clairon pendant la dernière année de sa carrière expriment plusieurs défis du vedettariat : les discours qui entourent les figures célèbres ne s'arrêtent pas à leurs activités professionnelles, mais concernent également leur vie privée. Il est aussi notable que les autres périodiques de cette époque ne disent rien de ces scandales; un bref passage dans le *MF* regrette « la perte de Mlle Clairon, dont la santé a déterminé indispensablement la retraite ».²³² Cet

²²⁸ La *CL* commence sa publication en 1753.

²²⁹ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, IV (1764-1765):243-47.

²³⁰ Grimm, IV (1764-1765):363. Clairon a fait publier en 1761, à Paris et à Amsterdam, un traité qui défend les droits civils des comédiens, intitulé : *Mémoire à consulter, sur la question de l'excommunication; que l'on prétend encourue par le seul fait d'acteurs de la Comédie française*, écrit par l'avocat Huerne de la Mothe.

²³¹ Jacques-Henri Meister, *Correspondance littéraire*, vol. XV (1790) (Paris: Furne, 1830), 206, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720289p>.

²³² *Mercure de France*, vol. 1766-05 (Paris: Chez Jorry, 1766), 191, <https://books.google.fr/books?id=hW5BAAAaAAJ>.

exemple renforce les tendances éditoriales et les positionnements politiques observés chez les périodiques jusqu'à présent : le *MF*, avec son privilège royal, maintient une perspective aussi neutre que possible, tandis que la *CL*, indépendante de la censure, exprime des opinions franches qui sont influencées par sa filiation avec Diderot et les philosophes. Dans le cas particulier de Clairon, l'*AL*, dirigée par Fréron, est peut-être plus silencieuse sur les affaires de cette actrice à cause de l'implication de Fréron lui-même dans un conflit avec elle.²³³

Dans les années qui suivent sa carrière sur scène, l'héritage de Clairon continue d'être transmis par la presse; les périodiques étudiés la mentionnent 60 fois entre 1767 et 1790. Ses élèves, entre autres Mlle Dubois, M. Larive, et Mlle Raucourt, connaissent des carrières réussies, et même si elle n'apparaît plus sur la scène de la CF, Clairon joue pour des théâtres privés et pour la Cour et reste présente dans les discours sur le théâtre. En plus, la manière dont cette actrice est construite comme modèle dans les discours médiatiques assure qu'on ne cesse de parler de « mademoiselle Clairon, que Melpomène pleurera sans doute encore long-temps, et dont elle n'espère plus de pouvoir jamais être consolée ». ²³⁴ Son nom est évoqué pour décrire les qualités ou les défauts de nombreuses actrices qui débute à la CF, y compris celles présentes dans cette analyse. Son influence indéniable sur le jeu tragique se montre à travers des discours qui comparent sans cesse les nouvelles actrices à son image.

La rivalité de Dumesnil et Clairon

On a du mal à parler du jeu de Clairon sans mentionner Dumesnil. L'opposition de ces deux femmes dans les discours critiques, surtout dans les années 1750 et 1760, établit une relation de rivalité forte entre leurs figures respectives.²³⁵ Cette rivalité développée dans la presse est aussi

²³³ L'*AL* ne mentionne Clairon que très brièvement deux fois entre 1765 et 1766, et la présence de cette actrice est aussi minime pendant le reste des années 1760.

²³⁴ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, IX (1776-1778):148.

²³⁵ Marie, *Inventer l'acteur : émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, 140-41.

ancrée dans les discours répandus par Dumesnil et Clairon elles-mêmes; Clairon publie ses *Mémoires* en 1798, ce qui provoque la publication des *Mémoires de Mlle Dumesnil, en réponse aux mémoires de Mlle Clairon* en 1800; toutes deux commentent la théorie du jeu dramatique de l'autre, élément principal de leur opposition.²³⁶ Les deux actrices jouent toutes deux avec de la sensibilité et de l'émotion tragique, mais tandis que Dumesnil joue avec un naturel inimitable et spontané, Clairon étudie ses rôles et déclame avec précision. Cette opposition entre l'art et la nature paraît fréquemment dans la presse, dans les discussions sur ces actrices célèbres, et contribue selon toute vraisemblance à leur célébrité individuelle; leurs styles contrastés sur la scène invitent à des comparaisons suivies dans la presse.²³⁷ Ces différences sont célébrées pourvu qu'elles réussissent à remplir la première fonction de la tragédie : susciter l'émotion chez le public; et qu'elles atteignent aussi l'objectif de la troupe : faire du profit. En tout cas, le contraste entre ces deux vedettes provoque une multiplication d'opinions dans la presse pendant une période où le nombre de périodiques se multiplie lui aussi. Une diversité de perspectives émerge donc sur les qualités et les défauts de ces deux actrices; même en parlant d'une seule vedette, on implique souvent ses liens avec l'autre.

Le jeu de Dumesnil est reconnu pour son naturel et sa spontanéité. Le *MF* remarque combien elle incarne complètement ses rôles :

On peut dire que Mlle Dumesnil, qui représente le principal personnage de *Méropé*, ne joue pas; c'est, pour ainsi dire, une véritable mère. La Nature s'exprime dans elle avec cette voix, ces attitudes, ces sanglots, ces caractères qui étonnent, qui attendrissent & qui déchirent le cœur; elle pleure & elle fait verser des larmes à toute l'Assemblée; ces pleurs, qui se sechent si vite d'ordinaire, coulent dans presque toute la Pièce. Avant elle, il s'est trouvé des Actrices qui ont déclamé, qui ont émû, mais nulle, qui ait transporté à ce point, & on peut regarder cette représentation comme une époque bien mémorable dans l'Histoire du Théâtre François, qui est assurément le premier de l'Europe.²³⁸

²³⁶ Clairon, *Mémoires de Mlle Clairon*; Marie-Françoise Dumesnil, *Mémoires de Mlle Dumesnil, En Réponse Aux Mémoires d'Hippolyte Clairon* (Paris: Chez L.Tenré, 1823), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58651897>.

²³⁷ Marchand, « Les actrices et l'imaginaire érotique », 197-99.

²³⁸ *Mercure de France*, 1744, 1744-03:560.

Le *MF* propose ici que Dumesnil semble devenir la personne qu'elle incarne, plutôt que de simplement la jouer, et insiste sur la singularité de son jeu naturel. Chevrier déclare également dans son *OS* en 1763 que Dumesnil est « la plus naturelle & par cela même la plus excellente de nos actrices ».²³⁹ Il continue :

Le jeu de Mlle. Duménil est neuf, varié, point uniforme & encore moins automate. C'est toujours elle-même, mais qui se reproduit sous différentes formes, & sans rien changer au fond de l'action, le même rôle donné diverses fois fait découvrir quelque nouvelle beauté dans sa déclamation, ses gestes, ou son masque.²⁴⁰

Ces passages suggèrent une fois encore que l'actrice vedette jouit d'un talent qui ne peut être imité. Dumesnil est une nouvelle pionnière pour le jeu tragique. La manière spontanée dont elle interprète ses rôles assure qu'elle est toujours surprenante; elle ne cesse d'adapter son jeu aux circonstances de chaque représentation et rejette la tradition. Un moment notable à cet égard est la course de Dumesnil sur scène dans le rôle de Mérope : « On ne croyoit pas qu'il fût permis de courir sur la scène dans une Tragédie. On vouloit que dans toutes les situations & les circonstances possibles, les pas de l'Acteur fussent mesurés & cadencés. Mademoiselle Dumesnil fut la première qui osa rompre ces entraves bizarres ».²⁴¹ Ce genre de rupture avec la tradition s'intègre facilement dans les discours critiques qui entourent le vedettariat, car il indique une figure qui se démarque et rappelle l'exceptionnalité de Dumesnil.

Parfois, la presse commente de manière négative le jeu de Dumesnil. En particulier, la *CL* critique à plusieurs reprises les défauts du naturel chez Dumesnil : « On a trouvé que mademoiselle Dumesnil avait très-mal joué le rôle d'Hécube, qu'elle l'avait excessivement outré, etc. J'avoue que je ne connais pas le secret de bien jouer un mauvais rôle; plus une actrice est tragique et admirable, plus elle doit paraître ridicule dans un rôle où elle ne dit presque jamais ce qu'il convient

²³⁹ François de Chevrier, *Observateur des spectacles*, vol. VIII (La Haye, 1763), 114, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6397687k/f0.item>.

²⁴⁰ Chevrier, VIII:116.

²⁴¹ Fréron, *Année littéraire*, 1765, 1765-IV:234.

de dire ». ²⁴² Cette critique reconnaît à la fois le talent véritable de Dumesnil, mais aussi le fait que son jeu ne convient pas à tous les personnages :

On trouve en général que mademoiselle Dumesnil, qui joue supérieurement et souvent d'une manière si sublime, les rôles de Phèdre, d'Athalie, d'Hermione, de Cléopâtre dans *Rodogune*, de Mérope, et tous les grands rôles qui sont au théâtre, joue ordinairement fort mal les rôles dont elle est chargée dans les pièces nouvelles. Je ne sais si c'est faire la critique de l'actrice ou des pièces. ²⁴³

Vers la fin de la carrière de Dumesnil, la *CL* remarque de nouveau ce qui suit : « Je n'ai jamais vu pièce aussi mal jouée. Mademoiselle Dumesnil, qui est presque toujours mauvaise quand elle n'est pas sublime, et qui commence à être rarement sublime, fut détestable ce jour-là ». ²⁴⁴ Ces commentaires soulignent le défi d'un jeu naturel : sans les soins d'un jeu plus étudié, il peut être difficile de jouer chaque rôle avec la même qualité. Son « naturel qui devient sublime quand il atteint précisément le but » ²⁴⁵ entraîne aussi une interprétation imprévisible qui n'est pas toujours bien reçue. La controverse qui ressort de son style d'interprétation se prête aux discours critiques, car la presse représente une multiplication des voix et opinions répandues parmi le public; la rivalité entre Dumesnil et Clairon alimente ces débats.

Clairon est aussi sujette à beaucoup de critiques dans la presse. En particulier la *CL*, qui critique fréquemment cette actrice, son jeu, et la manière dont le public l'apprécie sans reconnaître ses défauts :

J'ai été moins content de mademoiselle Clairon dans le rôle d'Aménaïde. Il faut dire ce que j'en pense, en dépit de tous les applaudissemens dont cette actrice est accablée. Elle a beaucoup d'esprit, une finesse, un art infini; mais j'aperçois toujours l'art et jamais la nature. Elle chante beaucoup dans la tragédie, et, lorsqu'elle veut mettre du naturel dans ses rôles, elle tombe dans un ton familier qui ne peut se souffrir que dans la comédie, et qui jure prodigieusement avec l'autre. Cela lui est arrivé dans le rôle d'Aménaïde fréquemment; mais ce sont précisément les endroits que le parterre a le plus applaudis, tant notre goût est sûr et éclairé. ²⁴⁶

²⁴² Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, I (1753-1756):124.

²⁴³ Grimm, I (1753-1756):124.

²⁴⁴ Grimm et Meister, *Correspondance littéraire*, VIII (1772-1776):58.

²⁴⁵ *Mercur de France*, vol. 1763-12 (Paris: Chez Chaubert, 1763), 178, <https://books.google.fr/books?id=bhY0AAAAMAAJ>.

²⁴⁶ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, II (1756-1760):441.

La *CL* reconnaît les mêmes caractéristiques dans le jeu de Clairon que les autres périodiques qui le commentent, mais prend un parti nettement différent. L'art que pratique Clairon est perçu ici comme une fausseté qui séduit un parterre ignorant, mais qui ne satisfait pas aux spectateurs plus savants. La *CL* reprend à plusieurs reprises l'argument que le public ne sait pas distinguer l'art de Clairon de la vraie émotion tragique; cette relation entre le public et la presse indique une hiérarchie où la critique théâtrale ne peut qu'être supérieure, puisqu'elle est faite par des individus suffisamment « éclairés ». Cela relève du fait que le théâtre est un art idéologique et politique; les jugements portés contre ces actrices ne renvoient pas toujours au plaisir de l'auditoire, car elles doivent aussi se conformer à un modèle particulier du jeu dramatique. Un autre commentaire dans la *CL* fait écho à ceux du MF mentionnés ci-dessus qui s'occupent de la manière dont le talent de Clairon améliore les rôles dans des pièces de Voltaire, Corneille et Racine; ici, on parle du même effet, mais dans une perspective négative : « Tous les rôles sont mauvais. Mademoiselle Clairon a fait valoir celui d'Irène par son jeu; mais c'est un des torts que cette célèbre actrice a avec moi, de faire réussir des rôles détestables. L'art qu'elle y met ne saurait que pervertir le goût du public de plus en plus ».²⁴⁷ Ici, il paraît qu'on critique Clairon à partir du modèle naturel de Dumesnil, bien que son nom ne soit pas invoqué; presque tout commentaire à propos du jeu de Clairon renvoie à sa rivalité avec Dumesnil; le contraste entre ces deux actrices est souvent la méthode employée dans les discours médiatiques pour louer l'une ou critiquer l'autre.

Clairon, bien qu'elle ne suive pas une méthode naturelle comme Dumesnil, est également pionnière dans son jeu tragique par son rejet de la déclamation traditionnelle; ses recherches historiques visent à rendre ses rôles de la manière la plus authentique possible. Elle réclame aussi l'authenticité dans le costume; elle ôte les paniers qu'on portait à cette période, comme le constate

²⁴⁷ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, III (1761-1764):131.

l'AL : « Ce fut une Actrice de l'Opéra qui la première, dit l'auteur dans une note, osa paroître sans panier sur la Scène Lyrique. Son exemple a été suivi par Mlle Clairon. Il se trompe; c'est Mlle Clairon elle-même qui la première a imaginé cet heureux changement ». ²⁴⁸ Son jeu étudié se montre à travers les louanges souvent très répétitives : la presse décrit à de nombreuses reprises sa « perfection ». ²⁴⁹ Ce terme en particulier, employé plus pour Clairon que pour n'importe quelle autre actrice, témoigne de l'étude et l'effort mis dans son jeu. À la différence de Dumesnil, son interprétation d'un rôle est très délibérée et varie peu. Le MF remarque que « L'Art a perfectionné la Nature dans Mlle Clairon. Selon le préjugé des conventions, son talent ne peut être égalé ». ²⁵⁰ Elle possède donc un talent inné, mais s'ajoute à cela son art maîtrisé qui gère les passions du tragique.

Les discours qui portent sur la comparaison entre Dumesnil et Clairon insistent souvent sur la valeur de leurs approches du jeu tragique : « Le Spectateur équitable ne juge point sur des comparaisons les grands talens qui par des routes différentes tendent au même objet, à savoir de toucher et d'émouvoir ». ²⁵¹ La CL compare ces actrices célèbres à deux auteurs illustres de l'époque :

Il me semble qu'on peut observer entre ces deux grandes actrices la même différence qu'un juge impartial trouverait peut-être entre Racine et Shakspeare. Si dans les ouvrages de l'un on rencontre des beautés hardies et saillantes, l'autre se distingue par un ensemble infiniment plus rare, par une perfection toujours soutenue. Ce sont les défauts mêmes du poète anglais, ses inégalités, ses familiarités triviales, ses disparates monstrueuses, qui font ressortir davantage les traits brillans dont ses compositions étincellent. C'est l'élégance, la perfection même des ouvrages de Racine, qui en rend quelquefois les beautés de détail moins sensibles, du moins aux yeux du vulgaire. L'un et l'autre naquirent peut-être avec la même force, avec la même élévation de génie; mais l'un s'est laissé aller à la fougue de son imagination, et l'autre a su la régler à force d'art et de culture. Le premier est inimitable jusque dans ses défauts, l'autre est le modèle

²⁴⁸ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1760-VIII (Paris: Chez Lambert, 1760), 326, <https://books.google.fr/books?id=Q-8BAAAAYAAJ>.

²⁴⁹ « Perfection » ou « parfaitement » sont utilisés pour décrire le jeu de Clairon 18 fois.

²⁵⁰ *Mercur de France*, vol. 1762-04a (Paris: Chez Chaubert, 1762), 55-56, <https://books.google.fr/books?id=ifQWAAAAYAAJ>.

²⁵¹ *Mercur de France*, vol. 1761-12 (Paris: Chez Chaubert, 1761), 190-91, <https://books.google.fr/books?id=rTwXAAAAYAAJ>.

le plus difficile à atteindre; mais en suivant ses traces, même de loin, on ne risque jamais de s'égarer.²⁵²

Par ce passage, on déclare que les deux méthodes du jeu tragique sont valables, mais évoquent les différences essentielles qui les rendent distinctes. On voit un discours similaire dans l'*AL*, lorsqu'une conversation inventée entre un Baron et un Chevalier s'occupe du débat entre ces deux styles de performance :

Que cette Dumesnil m'ennuie avec son naturel, dit le Chevalier! Elle pleure comme une bourgeoise; son système de déclamation est absurde, & je ne conçois pas comment on ose la comparer à la Clairon. C'est fronder le bon goût; c'est mettre le sens commun à la torture. Poursuivez, Monsieur, lui dit le Baron, vous n'êtes pas inconséquent; le panégyriste de l'Opéra Bouffon doit nécessairement être l'antagoniste du naturel. Quoi, Monsieur, vous voulez le bannir de l'art dramatique? Qu'est-ce que donc qu'un Acteur, sinon le copiste de la nature? Faut-il de l'art pour l'imiter? Ne parlez pas si haut, lui dit le Chevalier; votre réputation m'est chère; je vous ai annoncé comme un homme de goût, & si l'on vous entendoit, on vous prendrait pour un bon homme.²⁵³

Bien qu'inventées, ces remarques rappellent la dimension publique de cette rivalité; l'intérêt de l'auditoire est suscité continuellement par un débat qui ne peut jamais se résoudre. Dans un autre passage, l'*AL* note une différence fondamentale entre les jeux de ces deux actrices : « Je crois en effet que le jeu de la première [Dumesnil] est une sorte de réalité sur la scène, & que celui de la seconde [Clairon] est un aimable mensonge ».²⁵⁴ La *CL* exprime plus directement une préférence pour Dumesnil dans certains rôles : « Le rôle d'Athalie appartient de tout temps à Mademoiselle Dumesnil; ce n'est que dans l'absence de cette actrice que mademoiselle Clairon l'a quelquefois joué, mais rarement et toujours sans succès, parce que c'est un rôle passionné, et troublé et emporté, où l'art et le jeu raisonné sont mortels ».²⁵⁵ Cependant, cette appréciation ne semble pas s'étendre à tous les rôles de Dumesnil : « Quel jeu plus parfait que celui de mademoiselle Clairon ? [...] Il n'en est pas ainsi de sa rivale, la Dumesnil : elle monte sur les tréteaux sans savoir ce qu'elle

²⁵² Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, IX (1776-1778):148.

²⁵³ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1769-IV (Paris: Chez Lacombe, 1769), 213-14, <https://books.google.fr/books?id=hNMBAAAAYAAJ>.

²⁵⁴ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1772-IV (Paris: Chez Le Jay, 1772), 49, <https://books.google.fr/books?id=KNMBAAAAYAAJ>.

²⁵⁵ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, VII (1770-1772):9.

dira; les trois quarts du temps elle ne sait ce qu'elle dit, mais le reste est sublime ». ²⁵⁶ Comme d'habitude, la *CL*, hors de l'influence de la censure, exprime des opinions plus variées et n'hésite pas à critiquer les vedettes. L'opposition entre ces deux vedettes fait le sujet de débats sans fin; même en 1784, on rappelle que « c'était par des talents supérieurs et par l'émulation la plus favorable aux progrès de l'art dont mademoiselle Clairon sut tout à la fois étendre et fixer les limites, que cette célèbre actrice et sa rivale, mademoiselle Dumesnil, attachaient l'attention du public et se disputaient ses suffrages ». ²⁵⁷ La presse exploite cette rivalité continuellement, et les changements d'avis témoignent de la subjectivité de cet enjeu; toutes deux douées pour la tragédie, Dumesnil et Clairon ont néanmoins tendance à réussir dans des rôles différents, selon la presse, et donc elles maintiennent indépendamment leur utilité à la troupe et à l'économie du spectacle.

Après la retraite de ces deux figures, la *CL* reconnaît la pénurie des grands talents : « on a vu disparaître tour à tour les Le Couvreur, les Dufresne, les Gaussin, les Clairon, les Dumesnil; et tous ces grands talents n'ont pas même laissé l'espoir d'être jamais remplacés ». ²⁵⁸ L'emploi du terme « les » pour désigner ces actrices montre que le nom propre de la vedette sert de symbole, ce qui légitime leur valeur inhérente et leur statut de modèle dans les discours médiatiques. ²⁵⁹ Encore plus tard dans le siècle, la nostalgie pour ces actrices ne semble pas diminuer; le *MF* remarque que « les Lecouvreur, les Clairon, les Dumesnil, les Dangeville font tous les jours l'objet de la conversation des Amateurs du Théâtre ». ²⁶⁰ Encore une fois, ce regroupement de noms célèbres détermine une stratégie médiatique qui désigne les figures d'exception. Ces actrices ne quittent pas la conscience du public ni celle de la presse; leur héritage partagé influence les discours sur le théâtre tout le long du XVIII^e siècle.

²⁵⁶ Grimm, VII (1770-1772):78.

²⁵⁷ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, XII (1784-1785):154.

²⁵⁸ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, IX (1776-1778):487.

²⁵⁹ Harvey, « Faire du bruit et créer des réputations : stratégies de polygraphes au XVII^e siècle », 60.

²⁶⁰ *Mercur de France*, 1787, 1787-04:39.

Évolution du vedettariat : scandales et sexualité

Les actrices de la deuxième moitié du XVIII^e siècle suivent les traces des vedettes qui les précèdent, surtout celles des modèles tragiques que sont Dumesnil et Clairon. La presse se diversifie durant cette période, et discute de plus en plus des scandales et des conflits que vivent ces actrices célèbres, ainsi que de leur vie intime. Nous avons aussi plus de renseignements sur les carrières de ces femmes : les registres des feux de la CF datent de 1765 à 1792 et rendent compte de la distribution de chaque performance de la troupe de la CF à Paris et à la Cour.²⁶¹ Les cas de Dubois, Saint-Val, Vestris et Raucourt montrent différentes manières dont la presse discute de l'activité professionnelle et de la vie privée des vedettes.

Marie-Madeleine Dubois (1759–1773)

Fille du sociétaire Louis Blouin Dubois, Marie-Madeleine Dubois est élève de Clairon et débute à la CF en 1759. Sa mère et sa sœur font aussi leurs débuts à la CF, mais ne sont pas reçues comme sociétaires, comme elle l'est en 1761.²⁶² Tragédienne, elle finit par remplacer Clairon lorsque cette dernière se retire en 1766, mais l'art de Dubois n'est pas autant commenté que celui de sa prédécesseuse. Le cas de Dubois offre un éclairage de la situation des actrices qui suivent l'exemple imposant de Clairon. Dubois est aussi la première actrice de cette analyse dont la carrière entière coïncide avec la période de publication des périodiques du corpus, donc on a une image plus complète de sa figuration médiatique.

²⁶¹ « Registres - Feux (1765-1792) », Registres de la Comédie-Française, <https://www.cfregisters.org/#!/registres/dix-huit%C3%A8me/feux>.

²⁶² « Mademoiselle Dubois », Comédie-Française : la troupe à travers les siècles, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-dubois>.

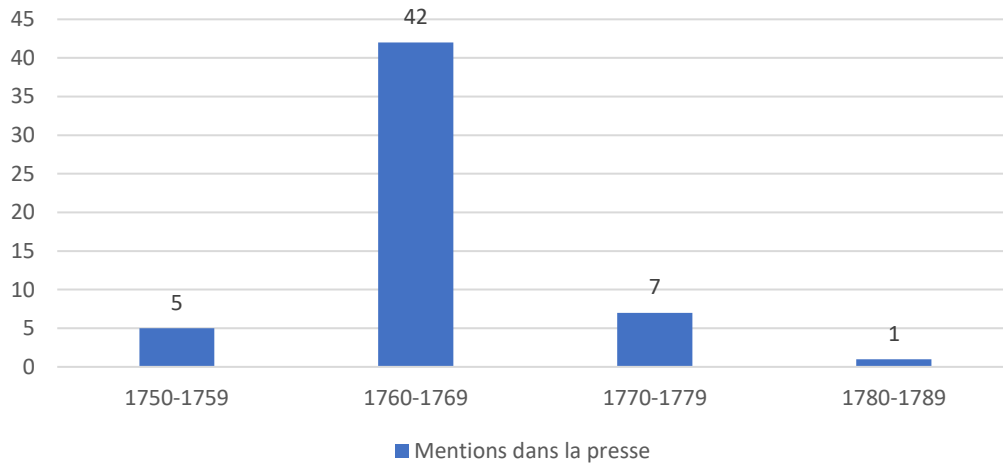


Figure 14. Mentions de Marie-Madeleine Dubois dans la presse (1759–1792)

Le début de Dubois est marqué par ses filiations avec son père et avec Clairon. L'*AL* commente ses premières apparitions et observe un vrai talent parfois dissimulé par son imitation du jeu de Clairon :

Mademoiselle Dubois occupe actuellement la scène; elle est fille du Comédien de ce nom, plein de talent lui-même. [...] La figure la plus intéressante, la taille la plus élégante, le son de voix le plus flatteur, de l'intelligence, du sentiment, de l'ame, surtout de l'ame; voilà ce qui donne de cette jeune débutante les plus grandes & les plus justes espérances. On a vû avec peine qu'elle imitoit Mademoiselle Clairon, qui lui a fait répéter ses rôles. Qu'elle ne croie pas que cette imitation ait contribué à son succès; elle auroit été capable de la faire tomber; on n'aime point tout ce qui sent la singerie; elle n'a remporté des suffrages unanimes que parce qu'à travers les tons & les gestes étrangers qu'elle empruntoit de sa Maîtresse de déclamation, on a démêlé un talent réel & un grand talent. Tous les endroits qu'elle a joués d'elle-même ont été les plus applaudis.²⁶³

Ce passage, qu'on a vu auparavant ci-dessus chez Clairon, explore encore une fois cette idée de la vedette unique et inimitable, stratégie discursive également présente dans les commentaires sur Clairon et Dumesnil, qui interprètent parfois les mêmes rôles de manières si différentes. On commente aussi les caractéristiques physiques de Dubois — sa figure, sa taille et sa voix — ainsi que sa capacité à exprimer l'émotion et la sensibilité. Ces traits sont des stéréotypes du discours naissant sur la célébrité, en même temps qu'ils évoquent les qualités qu'on recherche dans le jeu d'une tragédienne. Ces observations témoignent du paradoxe auquel fait face chaque nouvelle

²⁶³ Fréron, *Année littéraire*, 1759, 1759-III:351-52.

actrice; la presse veut reconnaître un talent naturel et individuel à chaque vedette en devenir, mais veut aussi que les nouvelles débutantes se conforment aux conventions sociales de la beauté féminine et au modèle établi de l'actrice tragique. Faut-il donc suivre un modèle ou innover dans son propre jeu ? Un passage dans le *MF*, déjà discuté ci-dessus pour sa figuration de Clairon, témoigne de ce défi en discutant de l'effet qu'a eu l'enseignement de Clairon sur le jeu de Dubois :

Étudier, développer, diriger la Nature, la plier aux règles de l'art sans lui ôter de son ressort : tenir les rênes du talent pour le conduire & le soutenir, en lui laissant dans sa marche les grâces nobles de la liberté, lui faire sentir ses propres forces quand il se néglige ou se ralentit; c'est la méthode qu'on doit suivre & qu'a suivie Mlle Clairon. [...] En un mot des études telles que Mlle Dubois les a faites sous Mlle Clairon réduisent à trois mois le travail de dix années, préviennent la réflexion & l'expérience, & lui font recueillir avant l'âge les fruits de l'une & de l'autre dans leur point de maturité.²⁶⁴

À la différence de la citation précédente tirée de l'*AL*, les propos du *MF* soutiennent que l'influence de Clairon a augmenté le succès de Dubois; les conseils de cette célèbre actrice servent de guide au développement de la débutante sans trop orienter son chemin. Ces deux remarques reconnaissent que l'imitation exacte ne sert ni à développer ni à démontrer le talent inné, ce qui renvoie encore une fois à la nécessité d'identifier la singularité de chaque vedette. Dubois s'essaie non seulement à la tragédie, mais aussi à la comédie, où elle rencontre également un certain succès. Le *MF* suggère que ses qualités innées lui permettent de réussir dans ce genre : « Son talent n'est pas encore aussi développé dans ce genre que dans le tragique; mais les endroits touchans de son rôle ont été bien rendus : & avec une figure noble, un bel organe & une ame sensible, on n'a plus qu'à voir le monde & l'étudier pour réussir dans le Comique noble ». ²⁶⁵ La presse reconnaît les compétences de Dubois dans ce deuxième genre, mais elle n'y joue pas aussi souvent la comédie et la presse rapporte peu ses progrès. ²⁶⁶

²⁶⁴ *Mercure de France*, 1759, 1759-07a:192-93.

²⁶⁵ *Mercure de France*, vol. 1759-09 (Paris: Chez Chaubert, 1759), 201, <https://books.google.fr/books?id=zBYXAAAAYAAJ>.

²⁶⁶ Il importe de remarquer que la presse commente plus largement la tragédie que la comédie en général, bien que cette dernière figure plus fréquemment dans la programmation de la CF.

Malgré l'admiration de la presse pour les compétences professionnelles de Dubois, les périodiques critiquent la vie privée de cette actrice, habitude qui a commencé avec Clairon et qui prend de l'ampleur dans le cas de Dubois. L'*OS* rend compte de l'anecdote suivante :

Mlle. Dubois manquant un jour à la comédie, vers les cinq heures ses camarades ne la voiant point, s'impatienterent, on cria de coulisse en coulisse Mlle Dubois : ce cri si souvent redoublé passa au Parterre, & Mlle Dubois ne parut point. Un moucheur & un gagiste en quartier se détachèrent de la scene : l'un court au logis de l'Actrice, Mademoiselle n'y est pas. [... On] trouva Mlle Dubois ensevelie dans le vin & étendue ivre sur un lit, son amant à ses pieds poussant de gros soupirs roides & vineux.²⁶⁷

Ce passage témoigne du bruit qui entoure Dubois; rappelons que la moralité des actrices est souvent remise en question, et cette histoire qui représente Dubois comme ayant une sexualité scandaleuse influence sa vie professionnelle. Si elle est appréciée pour sa présence sur la scène, sa vie privée nuit à sa carrière comme le signale une remarque tirée de la *CL* où on loue le talent de Dubois tout en décrivant ses choix personnels : « mais la belle Dubois, aujourd'hui notre unique ressource, étant plus occupée à peupler l'Etat de bâtards qu'à perfectionner son talent, et se trouvant ou grosse ou en couches la moitié de l'année, il a bien fallu souffrir mademoiselle [Lachassaigne], ou bien se résoudre à se passer de tragédies ».²⁶⁸ Si on attaque le fait que Dubois est enceinte et ainsi absente de la scène en raison de son sexe, la manière dont elle est qualifiée sur le plan professionnel — comme « ressource » — témoigne de son instrumentalisation; elle est employée pour le plaisir du public, comme elle est soumise ultimement à sa condition de femme libre, qui, au XVIII^e siècle, envisageait mal la cessation d'une grossesse. La *CL* et l'*OS* critiquent Dubois pour son mode de vie dans la perspective de nuire à sa carrière. Même tardivement (1780) et bien après sa retraite, Dubois reste présente dans la presse pour ses frasques amoureuses; le *MF* commente son choix de rompre avec son amant, l'auteur dramatique M. Dorat : « En 1763, il

²⁶⁷ François de Chevrier, *Observateur des spectacles*, vol. V (La Haye, 1763), 79-80, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6397684b.item>.

²⁶⁸ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, vol. V (1766-1768) (Paris: Furne, 1830), 26-27, <https://books.google.fr/books?id=hhgqAAAAYAAJ>.

éprouva une double disgrâce, la chute de *Théagène & Chariclée*, & la perte de sa maîtresse. Mlle Dubois eut la cruauté de congédier son bienfaiteur & son amant, dans une circonstance où il eût été honnête de partager son infortune ». ²⁶⁹ Dubois est à nouveau condamnée pour sa moralité, et sa sexualité nuit non seulement à sa propre carrière, mais aussi à celle de ses amants. Ces exemples montrent à quel point la presse observe et juge ces femmes célèbres. Au reste, Dubois est la première femme de notre analyse à faire l'objet de critiques personnelles aussi explicites et audacieuses dans la presse.

La vie professionnelle de Dubois est aussi analysée à partir du conflit. Elle constitue en effet une figure centrale avec son père dans l'affaire du *Siège de Calais*, ²⁷⁰ qui a entraîné l'emprisonnement et la retraite de Clairon. La *CL* décrit l'événement, ainsi que le rôle qu'elle y a joué, en ces termes : « L'aimable Dubois, animée de cette piété filiale qui mène droit à l'héroïsme, entreprend de sauver son père, à quelque prix que ce soit; le pouvoir de ses charmes, que l'intérêt et le malheur rendent encore plus touchans, lui assure un triomphe facile ». ²⁷¹ Ce passage, qui implique que Dubois a utilisé sa beauté pour améliorer le sort de son père, participe de la sexualisation constante de cette actrice par la presse. Les commentaires sur le corps, le visage et la taille rappellent sans cesse ses attraits de femme, mais les anecdotes sur ses amants et sa vie intime construisent l'image d'une Dubois immorale, sexualisée et débauchée. Enfin, on décrit souvent des rivalités entre Dubois et d'autres actrices, ce qui renforce sa visibilité auprès du public tout en participant à construire l'image médiatique typique des actrices célèbres de l'époque; l'*OS* parle des rivalités au moment de son début : « Lors de son début Mlle Dubois se trouva en

²⁶⁹ *Mercur de France*, vol. 1780-08 (Paris: Chez Panckoucke, 1780), 12-13, <https://books.google.fr/books?id=hzI0AAAAMAAJ>.

²⁷⁰ M. Dubois est accusé de fraude, donc plusieurs de ses collègues refusent de jouer avec lui dans le *Siège de Calais*. Néanmoins, les premiers gentilshommes prennent son parti et les obligent à jouer. Quand ces membres de la troupe s'absentent de la soirée, ils sont emprisonnés pour leur désobéissance.

²⁷¹ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, IV (1764-1765):243.

concurrence avec les Dlle Camouche & Rosalie. Chacune avait ses partisans, & les différentes cabales auraient dû être satisfaites & même se réunir en les voyant ensemble dans une même tragédie. En effet c'était le plus sûr moyen pour mettre le public en état de décider de leurs talents ». ²⁷² Dans un autre passage, l'*AL* déclare que « malgré les cabales de la jalousie, [Dubois] unit le talent le plus décidé à la taille la plus élégante & la plus avantageuse, à la figure la plus noble & la plus séduisante, à l'organe le plus sonore & le plus touchant ». ²⁷³ Ces remarques témoignent du fait que le vedettariat de Dubois se construit, dans la presse, autour des représentations de sa sexualité et du scandale autant ou plus qu'autour des critiques de son jeu; ce basculement peut être dû à l'activité de Dubois, mais est aussi lié en grande partie au fait que les discours médiatiques se multiplient et les voix indépendantes — dans ce cas-ci, la *CL* surtout — se dispensent de la neutralité qui caractérise le *MF*. On l'observe clairement ici : la construction du vedettariat dans les discours critiques continue à évoluer pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Les commentaires qui parlent uniquement du jeu de Dubois sont pourtant presque tous positifs, ²⁷⁴ ce qui montre bien que les anecdotes sur sa vie privée ne visent pas à remplir un vide sur le plan professionnel. On loue souvent le travail qu'elle accomplit pour développer son interprétation. Tôt dans sa carrière, le *MF* déclare que « Mlle Dubois a prouvé, dans ce Rôle, qu'on avoit eu raison de l'encourager [...] les changemens qu'elle a fait successivement à son rôle, font beaucoup espérer de ses talents ». ²⁷⁵ Dans les années qui suivent, le *MF* répète le même sentiment : « cette sorte de succès qui est le fruit des progrès que cette actrice a déjà faits dans son art, & de

²⁷² François de Chevrier, *Observateur des spectacles*, vol. XI (La Haye, 1763), 163, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63976902/f1.item>.

²⁷³ Fréron, *Année littéraire*, 1769, 1769-IV:249.

²⁷⁴ Deux commentaires négatifs à propos de son jeu se trouvent dans la *CL*; l'*AL* et le *MF* sont généralement positifs ou neutres à son égard, et leurs commentaires sont beaucoup plus nombreux que ceux de la *CL*.

²⁷⁵ *Mercure de France*, vol. 1760-07b (Paris: Chez Chaubert, 1760), 190, <https://books.google.fr/books?id=Oe8WAAAAAYAAJ>.

l'espoir qu'elle y peut faire encore, avec l'application & le travail qu'exigent un talent où, pour exceller, il faut plus d'étude & de connoissance que l'on n'imaginait autrefois ». ²⁷⁶ Dubois, « qui fait des progrès sensibles dans l'art d'émouvoir & d'intéresser », ²⁷⁷ n'est pas représentée comme un modèle de perfection, mais plutôt comme une actrice dédiée au développement constant de son art. Même si ces compliments sont moins exagérés que ceux qu'on a lus sur Clairon et Dumesnil, ils reconnaissent l'effort mis dans l'art de Dubois et l'amélioration constante de son jeu. Sans surprise, les rares commentaires négatifs à l'égard de son jeu se retrouvent dans la *CL* : « La belle Dubois n'était rien moins qu'une touchante Adélaïde; sa monotonie, son jeu froid, sans passion et sans nuances, a beaucoup nui au succès de la pièce ». ²⁷⁸ Ce périodique parle plus longuement des scandales de Dubois que de sa pratique théâtrale, mais les brefs commentaires sur son activité professionnelle créent l'image la plus négative d'une actrice qu'on a constatée jusqu'à présent dans cette analyse.

En somme, Dubois est une figure clivante; l'*AL* et le *MF* louent son talent et ses efforts professionnels, tandis que la *CL* dénigre ses choix personnels et sa moralité hors de la scène. Son cas montre que le vedettariat se rapporte en premier lieu à la visibilité et non à l'adoration, et si le jeu de Dubois ne suffit pas à la rendre célèbre au moins dans la presse périodique, les scandales de sa vie privée la rendent sujette à la curiosité du public.

²⁷⁶ *Mercure de France*, vol. 1765-06 (Paris: Chez Chaubert, 1765), 177, <https://books.google.fr/books?id=Cm5BAAAACAAJ>.

²⁷⁷ *Mercure de France*, vol. 1769-07b (Paris: Chez Lacombe, 1769), 179, <https://books.google.fr/books?id=KkkYAAAAYAAJ>.

²⁷⁸ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, IV (1764-1765):379.

Marie-Pauline-Christine Saint-Val (1766–1779)

Saint-Val aînée,²⁷⁹ ainsi nommée à cause de sa sœur cadette qui paraît six ans après elle, débute à Lyon en 1762 avant d'arriver sur la scène de la CF en 1766. Elle joue principalement dans la tragédie et cherche à remplacer Clairon qui prend sa retraite cette même année. Son talent dans les rôles pathétiques est remarqué, mais sa faible santé l'oblige à prendre des congés fréquents. Un conflit avec Vestris du partage entre elles des rôles de reines tragiques entraîne son expulsion de la troupe en 1779, ce qui arrête tôt sa carrière à Paris, mais ne l'empêche pas de jouer en province dans les années suivantes.²⁸⁰

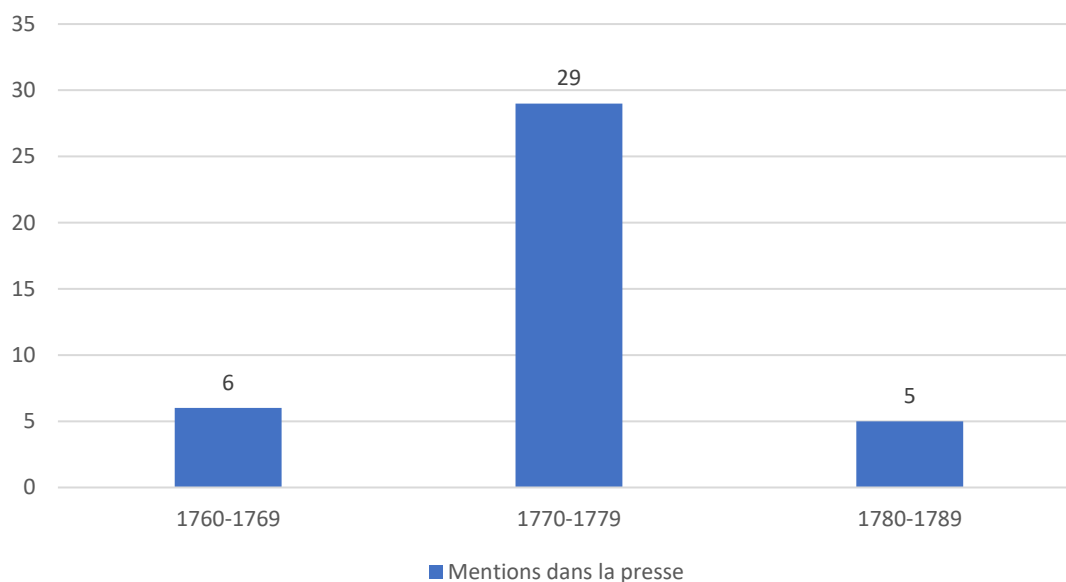


Figure 15. Mentions de Marie-Pauline-Christine Saint-Val dans la presse (1766–1792)

Dès son entrée à la CF en 1766, Saint-Val se destine aux rôles tragiques; le *MF* déclare que sa « figure est plus disposée aux grands traits des passions, qu'à l'agrément & aux grâces des affections douces de la tendresse ».²⁸¹ Dans ce même passage, on reconnaît que Saint-Val possède

²⁷⁹ L'orthographe de Saint-Val est souvent « Sainval » dans la presse du XVIII^e; cette thèse utilise l'orthographe « Saint-Val » suivant celle utilisée sur le site officiel de la CF (comedie-francaise.fr).

²⁸⁰ « Mademoiselle Saint-Val aînée », *Comédie-Française : la troupe à travers les siècles*, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-saint-val-ainee>.

²⁸¹ *Mercur de France*, vol. 1766-06 (Paris: Chez Jorry, 1766), 197, <https://books.google.fr/books?id=km5BAAAACAAJ>.

« ce don rare & sublime de l'âme, ce trait primitif du génie dans les grandes expressions, en un mot, ce qui ne s'acquiert jamais & ce que depuis très-long-temps on n'avoit pas eu occasion de remarquer dans les débuts du plus grand succès ». ²⁸² Saint-Val paraît à travers cette description comme une actrice prédisposée à la tragédie, et on commente tout de suite son apparence physique comme utile à la tragédie. La *CL* apprécie aussi son jeu, mais critique très fermement son apparence physique :

Mais elle a un grand inconvénient, c'est qu'elle est excessivement laide. On assure qu'elle n'a pas vingt-deux ans, et elle a l'air d'en avoir quarante au théâtre. On ne saurait dire que la douleur l'embellisse, car elle devient plus laide à mesure que la passion l'anime et se peint sur son visage. Il est vrai que sa chaleur, et quelquefois la vérité de l'expression, entraînent en dépit de la laideur; mais je doute que chez une nation véritablement enthousiaste des beaux-arts, et en particulier l'art dramatique, aucun talent, aucun avantage ne pût contre-balancer l'inconvénient de la laideur : la beauté, la grâce des formes et des figures paraissent la qualité principale et la plus essentielle du comédien, quoiqu'on puisse les posséder sans talent. Mademoiselle Sainval n'a pu continuer son début, parce qu'elle est grosse de plus de cinq mois. On dit qu'elle a le malheur d'être passionnée pour un mauvais sujet, de mœurs aussi basses que d'extraction, et qui la maltraite indignement sans pouvoir la guérir de son malheureux penchant; autre raison pour espérer peu de mademoiselle Sainval, malgré ses dispositions. Le désordre et la bassesse sont ce qu'il y a de plus contraire à la perfection de l'art dramatique. ²⁸³

La *CL*, très explicite puisqu'elle n'est pas soumise à la censure, relève ici des aspects de l'apparence et de la vie privée de Saint-Val pour soutenir qu'elle n'aura pas de succès dans sa carrière d'actrice. On avoue qu'elle a des qualités, mais les spéculations sur sa vie intime et les commentaires sur sa laideur cherchent à invalider sa présence sur la scène; on prétend que le public ne pourra pas ignorer sa laideur. Le fait de commenter sa grossesse en soi n'est pas inattendu à cette période, car elle ne joue que cinq fois avant de quitter la scène pendant six mois ²⁸⁴, mais ces remarques rappellent le fait qu'elle est femme. De même, les commentaires sur sa disgrâce physique ne sont pas réservés aux actrices; néanmoins, la manière de signaler que la laideur est un frein professionnel s'applique à la condition féminine. Les commentaires au sujet de son amant

²⁸² *Mercur de France*, 1766-06:198-99.

²⁸³ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, V (1766-1768):97.

²⁸⁴ « Outil graphe - Feux (1765-1792) », Registres de la Comédie-Française, <https://www.cfregisters.org/#!/outils/ciblés/feux>.

font au reste appel à son immoralité féminine, qui la rendrait incapable de réussir au théâtre selon la *CL*. Cela dit, le *MF* répète ses éloges lorsque Saint-Val réapparaît vers la fin de 1766 :

La figure de Mlle Sainval, d'une assez haute stature & d'une forme théâtrale, confirme ce que nous avons dit plus haut sur cette image idéale du caractère propre à certains rôles du tragique. [...] Les censeurs de cette débutante ont, ainsi que ceux de l'autre, des choses à critiquer dans le port des bras, dans leurs mouvemens, dans des tons de déclamation qu'ils prétendent n'être pas toujours assez variés. Mais qui se présente parfait dans cette laborieuse carrière ?²⁸⁵

Ce passage qui commente aussi l'apparence physique de Saint-Val renverse les propos précédents : son physique est approprié pour une tragédienne. Il témoigne aussi du fait que le début de Saint-Val n'est pas universellement célébré, et que le *MF* ne la critique pas directement. Ce périodique choisit plutôt de rendre compte des critiques, technique qui remet en question le succès de Saint-Val sans trop prendre parti contre elle; cette stratégie s'accorde avec l'objectif du *MF* de servir de témoin plutôt que de juge.²⁸⁶ La question rhétorique qui se pose à la fin indique un écart entre les actrices de la première moitié du siècle et celles de la fin du siècle; si la « perfection » et la « supériorité » sont évoquées encore et encore dans les cas de Dangeville, Dumesnil et Clairon, il paraît que les espérances de la presse ne sont pas aussi élevées pour la carrière de Saint-Val qu'elles ne l'étaient par rapport à ces vedettes précédemment célébrées. Bien que la comparaison ne soit pas directement évoquée dans ce passage, le fait que ces anciennes figures sont toujours présentes dans les discours de la presse permet d'établir des rivalités constantes avec les actrices qui les remplacent, bien qu'elles ne partagent pas la scène en même temps.

Les années 1770 voient l'ascension de Saint-Val au sein de la troupe de la CF. En 1771, Saint-Val est mentionnée comme « troisième actrice tragique »²⁸⁷; quelques années plus tard en 1774, elle fait partie de « la réunion des premiers talens; savoir, de Mesdames Dumesnil, Vestris,

²⁸⁵ *Mercur de France*, vol. 1766-12 (Paris: Chez Jorry, 1766), 198, https://books.google.fr/books?id=O_YWAAAAYAAJ.

²⁸⁶ Harvey, « « L'impartialité sera le premier de nos devoirs » », 3.

²⁸⁷ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, VII (1770-1772):234.

St Val & Raucour, dans les quatre rôles principaux [d'*Adélaïde de Hongrie*] ». ²⁸⁸ Enfin en 1776, « Mlle de Sainval remplace Mlle Dumesnil dans son emploi, & joue avec beaucoup de noblesse & de sensibilité ». ²⁸⁹ Ces passages rappellent les hiérarchies qui existent au sein de la troupe, ainsi que le fait que remplacer une vedette dans son emploi entraîne des jugements; on compare constamment le jeu de Saint-Val avec celui de Dumesnil. On anticipe cette filiation dès 1772; la *CL* renverse son point de vue initial : Saint-Val « est fort laide, mais elle joue la tragédie avec beaucoup d'intelligence, de chaleur et de talent. C'est elle qui a fait en partie le succès de la tragédie des *Druïdes*; elle paraît destinée à succéder à mademoiselle Dumesnil ». ²⁹⁰ La *CL* reconnaît aussi les similarités entre ces deux actrices et l'appréciation du public pour Saint-Val :

Inégale comme son modèle, elle en a quelquefois l'abandon et les talens sublimes. Elle n'a point, comme mademoiselle Dumesnil, ce grand caractère qui supplée quelquefois à la noblesse; mais sa chaleur a peut-être plus d'éclat. Sa sensibilité, sans être plus profonde, est aussi vraie, et souvent plus vive et plus touchante. Sans avoir une idée précise de son rôle, elle en saisit le sentiment et la situation; elle les saisit avec une grande force, et s'y livre tout entière. [...] La figure de mademoiselle Sainval l'aînée, toute laide qu'elle est, a du caractère et de l'expression. Ses traits sont assez prononcés, et leur ensemble a je ne sais quoi de tragique et de théâtral. Il n'y a point d'actrice aujourd'hui plus aimée du public; il n'y en a point qui soit reçue avec des applaudissemens plus vifs et plus universels. ²⁹¹

La *CL* persiste dans sa description dépréciative du physique de Saint-Val, mais la critique demeure sensible et déclare que le public l'adore; son apparence physique devient donc, finalement, un atout. Comme elle le faisait pour Dumesnil, la presse loue souvent son talent « de faire oublier l'actrice, pour y substituer le personnage qu'elle représente ». ²⁹² L'*AL*, qui ne parle du jeu de Saint-Val qu'une seule fois, le fait de manière très positive : « La Demoiselle Saint-Val a joué cette Zaïre avec une perfection à laquelle je doute qu'aucune de vos Actrices puisse atteindre, si ce n'est la

²⁸⁸ *Mercur de France*, vol. 1774-09 (Paris: Chez Lacombe, 1774), 204, <https://books.google.fr/books?id=BAazLfXknyQC>.

²⁸⁹ *Mercur de France*, vol. 1776-05 (Paris: Chez Lacombe, 1776), 172, <https://books.google.fr/books?id=tpQvShqq6nIC>.

²⁹⁰ Grimm et Meister, *Correspondance littéraire*, VIII (1772-1776):19.

²⁹¹ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, IX (1776-1778):147.

²⁹² *Mercur de France*, vol. 1774-10b (Paris: Chez Lacombe, 1774), 157, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015065738166>.

Demoiselle Saint-Val aînée. Je ne crois pas que l'on puisse mieux dire tout le rôle ».²⁹³ La presse identifie des qualités ainsi que des défauts chez Saint-Val qui ressemblent à ceux de Dumesnil; parfois, on déclare même qu'elle parvient à surpasser l'ancienne actrice : « C'est à ceux qui ont suivi le Théâtre François, & qui se rappellent Mlle Duménil, à juger des endroits où Mlle Sainval paroît imiter cette célèbre Actrice, & de ceux où elle lui est supérieure, en devenant originale ».²⁹⁴ Cependant, cet optimisme à l'égard de Saint-Val ne dure pas. En 1779, la *CL* se lamente du manque de talent sur la scène : « ce sont les demoiselles Sainval qui occupent aujourd'hui la place des Gaussin, des Dumesnil, des Clairon ! Jamais la scène française ne fut aussi dénuée de toute ressource et de toute espérance, du moins pour la tragédie ».²⁹⁵ Bien que ce soit en général la *CL* qui critique le plus sévèrement le jeu de cette actrice, le *MF* ne cesse de rendre compte des jugements que l'on porte contre elle : « la critique peut reprocher sans doute des défauts à cette intéressante Actrice dans ses tons & dans ses mouvemens ».²⁹⁶ Il continue d'ailleurs : « La nature paroît avoir formé Mademoiselle Sainval à peu-près comme Mademoiselle Dumesnil, pour être inégale en bien des endroits, & sublime dans d'autres, & ce seroit une bien mauvaise politique que de vouloir réduire tous les talens à la mesure de l'art ».²⁹⁷ En comparant Saint-Val au modèle de Dumesnil, le *MF* paraît excuser ses défauts; mais enfin, à la suite de ces comparaisons constantes, le *MF* déclare l'inutilité d'être à la recherche des caractéristiques de l'ancienne dans la nouvelle :

Peut-être aurions-nous été tentés de rappeler quelques-uns des endroits où elle imite Mademoiselle Duménil, & ceux où elle s'en écarte; mais instruits par l'expérience que dans ces sortes de comparaisons, qui n'ont pour but que l'encouragement, le progrès & l'instruction du

²⁹³ Élie Catherine Fréron, *Année littéraire*, vol. 1774-V (Paris: Chez Le Jay, 1774), 134, https://books.google.fr/books?id=cZq_B8fqTbkC.

²⁹⁴ *Mercure de France*, vol. 1778-10 (Paris: Chez Panckoucke, 1778), 54, <https://books.google.fr/books?id=9iw0AAAAMAAJ>.

²⁹⁵ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, X (1778-1781):156.

²⁹⁶ *Mercure de France*, vol. 1778-09 (Paris: Chez Panckoucke, 1778), 160, <https://books.google.fr/books?id=9iw0AAAAMAAJ>.

²⁹⁷ *Mercure de France*, 1778-09:160-61.

talent, on ne manque jamais de nous supposer très-gratuitement des intentions toutes différentes, nous nous abstiendrons de ces parallèles dangereux.²⁹⁸

Ici, le *MF* prétend que la mise en relation des actrices dans les discours médiatiques a une fonction didactique; cela permet de justifier les critiques de Saint-Val publiées dans le périodique tout en maintenant la neutralité obligée de celui-ci. En fait, ce passage ne fait que reproduire la même technique qu'utilise souvent le *MF*; comme ce périodique mentionne les critiques sans forcément en partager l'avis, il lui suffit de mentionner la comparaison avec Dumesnil pour la rappeler au lectorat; les allusions aux stéréotypes du vedettariat permettent au *MF* de tout dire sans devoir l'écrire explicitement.

Au cours de la carrière de Saint-Val, son jeu est décrit dans la presse d'une manière changeante : les commentaires sont parfois positifs, parfois négatifs. Souvent, les compliments s'accompagnent de critiques : « Mademoiselle Sainval a mis de la chaleur dans celui de Véturie, mais sans trop savoir de quoi il était question ». ²⁹⁹ Au sujet d'une représentation de *Médée*, la *CL* et le *MF* font des commentaires similaires : « Mademoiselle Sainval, qui a joué le rôle de Médée, a jeté dans le premier acte quelques cris d'un effet prodigieux, et, grâce à quelques mots favorables au talent de cette actrice, tout ce premier acte a été fort applaudi. Elle n'a pas pu soutenir de même les deux autres, qui ne sont d'un bout à l'autre qu'une déclamation monotone et puérite »³⁰⁰; « Mlle Sainval l'aînée a eu quelques instans d'un grand effet dans le rôle de Médée; mais on lui a reproché, avec raison, de manquer trop souvent de noblesse & de dignité ». ³⁰¹ On présente ici cette actrice comme ayant des éclats de génie, mais manquant la capacité de soutenir ce talent à tout moment. Ces passages ne sont ni résolument négatifs ni complètement positifs; il paraît que

²⁹⁸ *Mercur de France*, vol. 1778-11 (Paris: Chez Panckoucke, 1778), 298, <https://books.google.fr/books?id=vecWAAAAYAAJ>.

²⁹⁹ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, IX (1776-1778):158.

³⁰⁰ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, X (1778-1781):151.

³⁰¹ *Mercur de France*, vol. 1779-03 (Paris: Chez Panckoucke, 1779), 54, https://books.google.fr/books?id=LmJDh_Id5qwC.

l'image de Saint-Val dans les discours médiatiques est très souvent contrastée; elle n'est ni constamment célébrée pour ses compétences ni toujours dénigrée pour ses défauts.

Les discours de presse qui entourent Saint-Val dépassent peu ses années sur la scène. Il y a cependant des mentions de son influence sur les actrices qui la suivent : l'année suivant sa retraite, la *CL* raconte que « Madame Julien rend ce spectacle fort gai par la manière dont elle parodie le jeu de mademoiselle Sainval, sans y mettre ni trop d'affectation, ni trop de charge ». ³⁰² Un autre passage dans ce périodique reconnaît ses défauts dans le jeu d'une débutante : « Comme mesdemoiselles Sainval, [Thénard] tombe souvent dans une trop grande familiarité; elle ne connaît point assez le grand secret, sans lequel tous les arts d'imitation seraient restés imparfaits et sauvages, le secret d'ennoblir la nature sans en affaiblir, sans en exagérer l'expression ». ³⁰³ Enfin, le *MF* lui fait un éloge cinq ans après sa retraite :

Parmi les Comédiennes qui ont paru dans ce personnage depuis environ quinze ans, plusieurs ont mérité des succès, quoiqu'elles y aient laissé quelque chose à désirer; mais il en est une qui s'y est présentée d'une manière véritablement supérieure, & qui a rendu, avec toutes les nuances qui lui sont propres, le caractère d'Iphigénie. Cette Actrice est Mlle Sainval l'aînée. Un débit simple, pur & noble; un pathétique doux & touchant; des gestes faciles & vrais; l'accord heureux de ces élans involontaires, de cet abandon intéressant, suite nécessaire d'un amour bien senti, avec la timidité & la décence d'une fille soumise aux ordres des Dieux & de son père, & d'une Princesse résignée au sort cruel qui l'attend : tels sont les traits que cette Actrice employa pour peindre le caractère de la fille d'Agamemnon. Lorsqu'elle se proposa de paroître dans ce rôle, on regarda son entreprise comme téméraire; & en effet, la figure de Mlle Sainval l'aînée, susceptible des grandes expressions tragiques & d'une fierté imposante, paroissoit devoir être un obstacle à son succès, dans un rôle où les grâces de la jeunesse & la candeur touchante d'une physionomie aimable, semblent des qualités indispensables. Le vrai talent surmonte tous les obstacles. [...] au moment où Mlle Sainval l'aînée parut avec tant d'avantage dans le rôle d'Iphigénie en Aulide, elle n'étoit point encore familiarisée avec les rôles de l'emploi des Reines, rôles où elle a été si sublime malgré les nombreux défauts qu'on pouvoit lui reprocher, & que depuis elle y a reparu d'une manière sinon très médiocre, au moins indigne d'un talent tel que le sien. Les rôles des Reines exigent une force, des éclats, un abandon absolument étranger à l'emploi des jeunes Princesses. [...] Elle étoit devenue l'épouse du Roi des Rois, elle n'étoit plus l'intéressante Iphigénie. Exemple frappant pour ces Acteurs audacieux qui, dans les accès de leur misérable vanité, se croient habiles à représenter tous les genres, à peindre tous les caractères, & qui, en effleurant tout en général, sans rien approfondir en particulier, jouissent pendant quelques instans

³⁰² Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, X (1778-1781):348.

³⁰³ Meister, X (1778-1781):438.

d'une réputation usurpée, & arrivent à la fin de leur carrière pour mourir tout entiers. Les Lekain, les Préville & les Molé sont des mortels privilégiés. La Nature n'en est pas prodigue.³⁰⁴

Ce discours final sur le jeu de Saint-Val résume en grande partie les enjeux qui paraissent dans les discours de la presse à son propos; susceptible de moments de génie, Saint-Val a plusieurs défauts dans son jeu, et les périodiques ne la représentent jamais comme un modèle de perfection comme cela a été le cas de certaines vedettes avant elle. En évoquant les noms de Lekain, Préville et Molé, grands acteurs de la troupe dans cette période, le *MF* nous rappelle que Saint-Val n'est pas comme eux. Ce passage évoque également l'idée que leurs traits physiques destinent les actrices à certains types de rôles. Selon la presse, cette actrice a beaucoup de mérite, mais son talent n'est ni inimitable, ni assez flexible pour jouer en même temps les reines et les princesses. Ce discours flatteur, mais modéré, décrit une actrice qui ne cesse d'être intéressante sur la scène, mais qui n'accède pas au statut de modèle qu'ont atteint Dumesnil et Clairon avant elle.

Françoise-Marie-Rosette Vestris (1768–1803)

Sœur du comédien Jean-Baptiste Dugazon, Vestris débute à la CF en 1768 avec un grand succès et devient sociétaire l'année suivante. Elle obtient la protection du duc de Duras,³⁰⁵ ce qui lui donne une grande influence au sein de la troupe; cela lui permet d'exiler sa rivale Saint-Val aînée avec qui elle partage les rôles de reines de tragédies.³⁰⁶ Vestris jouit d'une longue carrière à la CF; elle se joint à son frère et à d'autres sociétaires révolutionnaires en 1791 au Théâtre de la République et y joue jusqu'à sa mort en 1803.³⁰⁷

³⁰⁴ *Mercur de France*, vol. 1784-08 (Paris: Chez Panckoucke, 1784), 181-83, <https://books.google.ca/books?id=tQE0AAAAMAAJ>.

³⁰⁵ Le duc de Duras est un des premiers gentilshommes de la chambre du roi, responsables de l'administration de la CF.

³⁰⁶ « Madame Vestris », Comédie-Française : la troupe à travers les siècles, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mme-vestris>.

³⁰⁷ « Madame Vestris ».

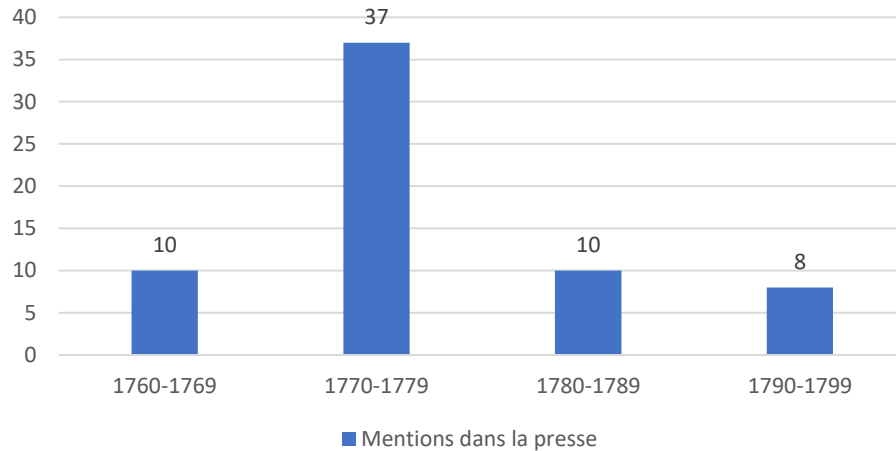


Figure 16. Mentions de Françoise-Marie-Rosette Vestris dans la presse (1768–1792)

Quelques mois avant son début officiel sur la scène de la CF, Madame Vestris joue au théâtre des Menus-Plaisirs, une salle de spectacle du roi, avec la troupe de la CF; elle occupe le rôle d'Hermione dans la pièce *Andromaque*. La CL n'est pas certaine de sa capacité pour le jeu tragique, mais reconnaît quand même ses qualités :

Elle est d'abord très-jolie, elle a de la grâce, la taille bien prise, les plus beaux yeux du monde; mais elle n'a pas les traits assez grands et assez nobles pour le haut tragique. Elle ressemble plutôt à une suivante charmante qu'à une belle princesse. Elle a certainement de l'intelligence, mais je doute qu'elle ait de l'âme; dans un rôle tout passionné il ne lui est échappé aucun de ces accents qui provoquent les larmes et qui déchirent le cœur, et elle a incomparablement mieux dit les choses de fierté que les vers de sentiment. On lui a trouvé la prononciation vicieuse, elle grasseye un peu; mais ce défaut n'est ni choquant à un certain point, ni impossible à corriger ou du moins à pallier. Elle ne sait pas marcher sur le théâtre; mais son beau-frère peut le lui apprendre. Elle a de la grâce, mais aussi de l'uniformité dans son geste. Elle a surtout le tic de porter sa main à sa bouche, et de laisser tomber ensuite son bras en deux temps égaux jusqu'à la ceinture, et puis de recommencer; mais ces petits défauts se corrigent vite. Je parierais qu'elle a la voix très-agréable en chambre; mais elle ne l'a pas assez forte sur le théâtre, du moins pour les grands rôles tragiques, et c'est le défaut qui me chagrine le plus. Je suis plus persuadé que jamais que les grands coups que peuvent frapper un orateur, un acteur, une actrice, dépendent absolument de la force de la voix et de la beauté de l'organe; c'est cette voix pleine, et sonore qui a fait principalement la réputation de mademoiselle Clairon. Vous avez beau concevoir avec justesse, sentir avec force, comment rendrez-vous ce que vous concevez, ce que vous sentez, si un organe frêle et inflexible se refuse à suivre les impressions de votre âme ?³⁰⁸

Cette réaction mitigée au jeu de Vestris adjoint à presque chacune de ses qualités un défaut, un peu comme nous l'avons vu pour Saint-Val; malgré son apparence qui répond aux normes de la

³⁰⁸ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, V (1766-1768):417-18.

beauté féminine, ses traits ne se conforment pas au jeu tragique auquel elle a choisi de s'essayer. La *CL* remarque une intelligence chez cette débutante, mais accompagnée d'un manque de passion. Quant à ses problèmes de prononciation et de corporalité sur la scène, le périodique semble sûr qu'ils pourront être réglés, mais il doute que Vestris soit capable de réussir dans la tragédie à cause de sa voix douce; ici, une référence à la voix forte de Clairon sert à valider ces doutes, et établit une première relation de rivalité entre les actrices. Ce passage se termine par une allusion à la sexualité de Vestris : « Je voudrais la voir dans le haut comique; elle n'aurait pas besoin de forcer sa voix, et j'ai dans la tête qu'elle ferait en chambre et sur le théâtre une amoureuse fort intéressante ».³⁰⁹ Comme c'est souvent le cas, la liberté de publication de la *CL* entraîne des jugements plus audacieux que ceux publiés dans les autres périodiques littéraires. Pour cette raison, et peut-être aussi grâce à une meilleure préparation par Vestris, le *MF* raconte l'occasion de son vrai début à la CF en décembre 1768 de manière plus élogieuse :

Jamais début ne fut plus brillant, & jamais une jeune actrice n'annonça un talent plus vrai & plus décidé. Sa figure est belle & théâtrale; ses traits sont prononcés; son organe est attendrissant; ses gestes sont beaux, & tous ses mouvemens ont de la grace, même dans le désordre de la passion. Son jeu est plein d'intelligence [...] Mais ce qui la distingue principalement, c'est le pathétique qu'il est difficile de porter à un plus haut degré. Le cri des passions, l'abandonnement de la douleur, les éclats déchirans qui succèdent aux sentimens étouffés, voilà les grands ressorts de la déclamation tragique, & l'on ne peut mieux les mettre en œuvre que Madame Vestris. L'on doit attendre d'elle tout ce que l'expérience peut ajouter à la nature.³¹⁰

Ce périodique identifie les mêmes qualités chez Vestris que la *CL* — la beauté de sa figure, l'intelligence de son jeu, la grâce de ses mouvements — sans y reconnaître de défauts. Ici, on la caractérise comme un talent d'exception, et donc comme une vedette naissante. En effet, le *MF* constate aussi que « son jeu ne ressemble ni à une leçon, ni à une copie ».³¹¹ L'idée que les vedettes

³⁰⁹ Grimm, V (1766-1768):418.

³¹⁰ *Mercur de France*, vol. 1769-01a (Paris: Chez Lacombe, 1769), 160-61, <https://books.google.fr/books?id=iBgXAAAAYAAJ>.

³¹¹ *Mercur de France*, vol. 1769-01b (Paris: Chez Lacombe, 1769), 150, <https://books.google.fr/books?id=iBgXAAAAYAAJ>.

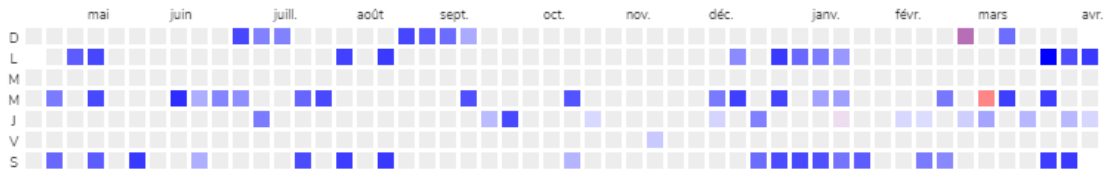
possèdent toutes un talent unique et inexplicable se perpétue à travers ces premières images de Vestris.

Dans les années qui suivent cette première entrée sur scène, la presse rend compte du grand nombre de rôles différents joués par Vestris. Elle s'essaie au comique en 1769 : « Mad. Vestris a débuté dans le comique [...] On a cru remarquer que l'habitude du tragique, qu'elle étudie depuis long-tems, avoit mis un peu de lenteur dans son débit; mais on y a retrouvé l'intelligence & la noblesse qui la caractérisent; c'est dans la *Surprise de l'Amour* qu'elle a fait le plus de plaisir ». ³¹² Malgré ce succès, Vestris ne joue que de temps en temps dans le comique (voir figure 17). Cette actrice est plutôt occupée par la tragédie; parmi toutes les actrices dans notre analyse, c'est Vestris qui crée le plus de nouveaux rôles. ³¹³

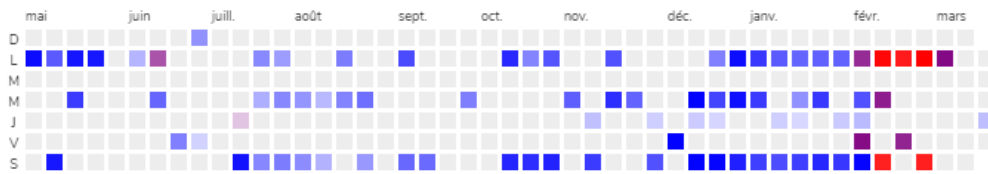
³¹² *Mercur de France*, vol. 1769-04a (Paris: Chez Lacombe, 1769), 147, https://books.google.fr/books?id=iTUTZhXPm_MC.

³¹³ « Outil graphe - Feux (1765-1792) ». Dans la période de 1768 à 1793, Vestris joue 84 différents rôles tragiques, dont 33 qu'elle crée pour la première fois sur scène.

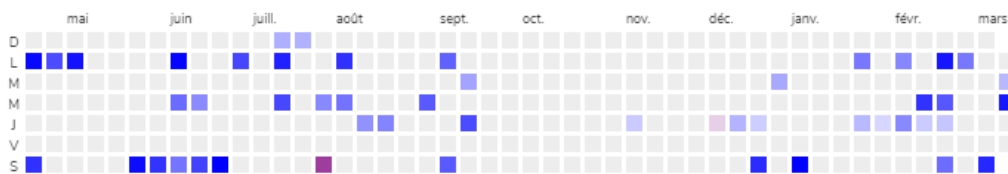
1777-1778: 75 séances



1778-1779: 87 séances



1779-1780: 51 séances

Figure 17. Représentations de Vestris (1777-1780)³¹⁴

La majorité de ses interprétations sont applaudies : « Mde Vestris a reçu de très-grands applaudissemens dans le rôle d'Elisabeth, qu'elle a joué avec autant de noblesse que de sensibilité »³¹⁵; « Madame Vestris est sublime dans le rôle de Gabrielle. Il n'est point possible de jouer avec plus de sensibilité, de vérité, & d'énergie, ni de soutenir la scène aussi long-temps, ni avec autant d'intérêt ».³¹⁶ La presse identifie plusieurs traits communs qui décrivent le jeu de Vestris tout le long de sa carrière, surtout « intelligence », « noblesse », et « sensibilité ».³¹⁷ Ces

³¹⁴ Tirée de l'Outil graphe – Feux (1765–1792), <https://www.cfregisters.org/#!/outils/ciblés/feux>. Les carrés bleus représentent des rôles tragiques, les rouges des rôles comiques, les violets des rôles dramatiques.

³¹⁵ *Mercur de France*, vol. 1769-08 (Paris: Chez Lacombe, 1769), 164, <https://books.google.fr/books?id=HToJ3k0LRbYC>.

³¹⁶ *Mercur de France*, vol. 1777-07b (Paris: Chez Lacombe, 1777), 181, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37461188?rk=21459;2>.

³¹⁷ Dans les 66 mentions de Vestris entre 1768 et 1792, on répète 8 fois intelligence, 7 fois noblesse, et 5 fois sensibilité en parlant de son jeu.

termes répétés servent à caractériser son jeu comme exemplaire du tragique. D'ailleurs, des comparaisons entre Vestris et Clairon cristallisent cette caractérisation : « Elle joua le rôle d'Aménaïde avec un applaudissement universel; on la mettait déjà au-dessus de mademoiselle Clairon », ³¹⁸ raconte la *CL* à peine quelques mois après son début. En 1771, après la retraite de Clairon, la *CL* constate que Vestris l'a surpassée : « mademoiselle Clairon eut la mortification dans son trou [de souffleur] d'entendre applaudir avec transport madame Vestris qui l'a remplacée au théâtre, et fait oublier du public; elle s'était placée tout juste aux pieds et en face de sa rivale, pour être témoin de son triomphe ». ³¹⁹ Ce passage dépeint Clairon comme jalouse, même après la fin de sa carrière, et témoigne d'une rivalité où Vestris a gagné la faveur du public et a fait oublier sa prédécesseuse. Dans cette circonstance, la *CL* évoque un manque de modestie chez Clairon et prend le parti de Vestris. Le *MF* parle par ailleurs d'une autre rivalité avec Saint-Val cadette, où Vestris est décrite comme celle qui règle leur dispute :

Si les talens de cette Actrice doivent la rendre chère au Public, elle vient d'acquérir de nouveaux droits à son estime par sa conduite envers Mlle Sainval [cadette], qui, en annonçant sa retraite, avoit attristé le Public, jaloux de conserver ces deux talens à-la-fois. Quoique Mademoiselle Sainval [cadette] eût écrit à sa Société qu'elle se désistoit de toute présentation d'*alternative* ou de *partage* avec son Ancienne, & qu'elle resteroit à sa place de Double, Mme Vestris a persisté dans l'abandon de ses droits, & elle a expliqué à sa Société la manière dont elle entendoit effectuer cet abandon, & mettre Mlle Sainval à portée d'en jouir autant qu'elle le desirera. Tous leurs Camarades ont applaudi à leurs procédés mutuels; & le Public doit se féliciter d'une réconciliation qui ne peut qu'influer sur ses plaisirs. ³²⁰

Dans les deux cas, Vestris est présentée de manière bienveillante : la jalousie de ses rivales ne l'affecte pas et elle paraît plus morale et modeste que ses collègues. Rappelons que Vestris est protégée par le duc de Duras et donc qu'il est très probable que les journalistes se sentent moins libres de la critiquer ouvertement, surtout lorsqu'il s'agit des affaires de la troupe. Les descriptions

³¹⁸ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, VI (1768-1770):140.

³¹⁹ Grimm, *Correspondance littéraire*, 1830, VII (1770-1772):175.

³²⁰ *Mercur de France*, vol. 1784-03 (Paris: Chez Panckoucke, 1784), 90, <https://books.google.fr/books?id=xuUWAAAAYAAJ>.

favorables de son comportement continuent lorsqu'elle souffre d'une maladie; le *MF* loue son zèle pour son travail :

Madame Vestris, quoiqu'assez sérieusement malade pour pouvoir se dispenser, pour se faire même un devoir de ne pas jouer de quelque-temps, n'a pas voulu retarder la représentation d'une Pièce dont le produit devenoit l'héritage des pauvres; & elle a joué le Rôle de Véturie. Malgré sa foiblesse, elle a développé, dans la Scène principale du cinquième acte, la plus profonde intelligence, & cette éloquence entraînant & énergique qui a dû animer la mère de Coriolan pour triompher de la haine endurcie de son fils.³²¹

Encore une fois, Vestris est représentée comme dédiée à la troupe, et prête à faire des sacrifices personnels pour son bon fonctionnement. Cette posture morale la place en opposition avec ses consœurs, comme Dubois et Saint-Val, et plus tard Raucourt, qui sont toutes réprimandées à plusieurs reprises dans les discours médiatiques pour leurs penchants libertins qui les empêchent de remplir pleinement leur mission professionnelle; ces critiques renvoient encore une fois les actrices à leur statut féminin. La presse ne cesse de louer le jeu et les efforts de Vestris tout au long de sa carrière : « Nous ne pouvons omettre ici l'accueil distingué que le Public a fait à Mde Vestris qui, dans le rôle d'Alzire, rôle aussi difficile qu'il est beau, a fait voir une très-grande étude de son art, & a rendu les beautés de l'ouvrage avec une intelligence sûre & une noblesse vraiment tragique ». ³²² Parmi ces actrices de la deuxième moitié du siècle, c'est Vestris qui semble se rapprocher le plus du statut de modèle tragique qu'a établi la presse pour Lecouvreur, Clairon et Dumesnil; principalement à cause de l'absence de critiques sur sa vie privée dans la presse, elle paraît plus admirée que Dubois et Saint-Val. La répétition des termes qui définissent son jeu — intelligence, noblesse, sensibilité — et les éloges constants pour ses nombreux rôles la solidifient comme vedette. Une remarque dans le *MF* constate le mérite de cette actrice : « Madame Vestris, dans Aménaïde, a produit le plus grand effet. On ne peut ni recevoir des applaudissemens plus vifs & plus flatteurs, ni les mériter mieux. Elle représentoit Melpomène dans les Muses Rivales; & la

³²¹ *Mercure de France*, 1784-03:89.

³²² *Mercure de France*, vol. 1771-01a (Paris: Chez Lacombe, 1771), 189-90, <https://books.google.fr/books?id=f-jZamUMabIC>.

manière dont elle a joué dans la Tragédie, a prouvé que ce rôle lui appartenait ». ³²³ Vestris est une exception parmi les vedettes de la deuxième moitié du siècle; actrice la plus mentionnée depuis Clairon et Dumesnil, ³²⁴ elle n'est pas sujette aux critiques sur sa vie intime et profite d'une visibilité presque entièrement positive dans la presse, ce qui s'explique peut-être par sa position singulière auprès du pouvoir royal.

Françoise-Marie-Antoinette-Josèphe Raucourt (1772–1815)

Après des débuts en province, Raucourt débute à la CF en 1772 à l'âge de 17 ans et triomphe dans les rôles tragiques; elle joue aussi, plus tard dans sa carrière, dans la comédie et le drame. ³²⁵ On admire son jeu et sa beauté, mais ses conflits avec des créanciers et ses liaisons ouvertement homosexuelles dérangent le public du XVIII^e siècle, ce qui entraîne son départ soudain de la France, discuté en plus de détail dans l'analyse ci-dessous. ³²⁶ Elle est rappelée par la troupe lors du départ de Saint-Val aînée en 1779, et retourne avec grand succès dans les rôles de reines tragiques. En 1782, Raucourt écrit un drame, *Henriette*, joué ensuite à la CF avec peu de succès; cela n'empêche pas la continuation de sa carrière sur la scène. Royaliste, elle est emprisonnée pendant la Révolution, mais finit par assister à la fondation de la troupe réunifiée et joue jusqu'à sa mort en 1815. ³²⁷

³²³ *Mercur de France*, vol. 1779-02 (Paris: Chez Panckoucke, 1779), 165, <https://books.google.fr/books?id=ai40AAAAMAAJ>.

³²⁴ Vestris est mentionnée 66 fois dans la presse, Clairon 196 fois, et Dumesnil 118 fois; Dubois est mentionnée 55 fois et Saint-Val 39 fois.

³²⁵ « Outil graphe - Feux (1765-1792) ».

³²⁶ « Mademoiselle Raucourt », Comédie-Française : la troupe à travers les siècles, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mille-raucourt>.

³²⁷ « Mademoiselle Raucourt ».

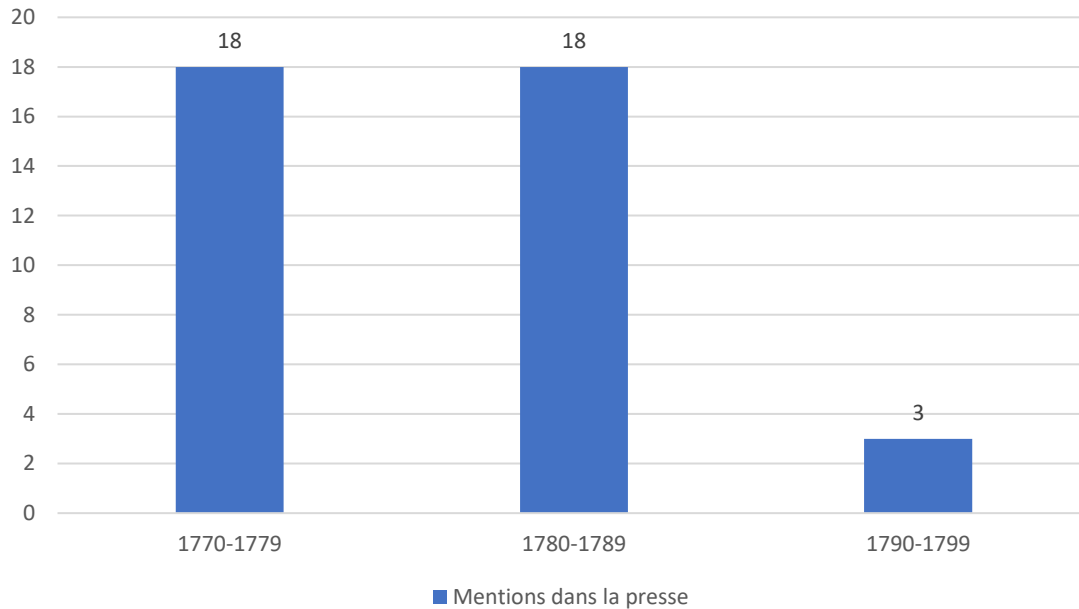


Figure 18. Mentions de Françoise-Marie-Antoinette-Josèphe Raucourt dans la presse (1772–1792)

Les discours critiques témoignent du succès de Raucourt à l’occasion de son début. Le *MF* décrit la jeune débutante ainsi :

La nature semble lui avoir prodigué ses dons; elle est belle; elle est imposante dans tous ses rôles, elle a une intelligence en quelque sorte innée pour la Tragédie, & les moyens les plus victorieux pour exprimer dans toute leur énergie le sentiment & la passion. Un organe flexible, sonore, & sensible; une physionomie qui peint les affections de l’ame, & toutes leurs nuances; le regard éloquent & expressif; l’art de parler aux yeux, & d’intéresser jusques dans son jeu muet; cette jeune Actrice a tout reçu d’une nature heureuse; & le travail & l’expérience ont peu à faire, pour perfectionner & finir ses talens.³²⁸

Ce passage loue un génie naturel chez Raucourt et commente ses traits physiques d’une manière stéréotypée, comme la presse le fait presque systématiquement lors de la première apparition d’une actrice sur la scène. Raucourt est caractérisée dès son début comme une vedette; on déclare qu’elle est déjà près de la perfection. Cependant, selon la *CL*, certaines voix importantes s’opposent à la réception de Raucourt dans la troupe :

Le Patriarche [Voltaire] a eu un autre tort. Je ne sais pourquoi l’éclatant succès de mademoiselle Raucourt lui a déplu. S’il avait dit que nous sommes des exagérateurs; qu’après avoir porté cette actrice aux nues, nous sommes très-capables de passer en très-peu de temps de l’extrême engouement à l’extrême indifférence, et peut-être au dénigrement, il n’aurait dit qu’une chose vraisemblable, et qui pourrait arriver sans miracle. Mais mademoiselle Raucourt se pique surtout

³²⁸ *Mercur de France*, vol. 1773-01b (Paris: Chez Lacombe, 1773), 161, <https://books.google.fr/books?id=HfcWAAAAYAAJ>.

de sagesse, et son père menace de tuer tout homme qui osera attenter à la vertu de sa fille; et sur ce, le Patriarche s'avise de mander à M. le maréchal de Richelieu qu'elle a été la maîtresse d'un Genevois en Espagne, et que vraisemblablement elle sera bientôt à quelque seigneur de la cour. Le maréchal reçoit cette lettre à table, dans une maison où mademoiselle Raucourt dînait. Le marquis de Ximenès y était aussi. Le maréchal lui donne la lettre de Ferney à lire tout haut, sans l'avoir regardée, et le lecteur s'arrête trop tard. La belle Raucourt tombe évanouie entre les bras de sa mère, qui la console. On pourrait s'étonner de cette incartade très-repréhensible; mais voici apparemment ce qui a donné au Patriarche de l'humeur contre mademoiselle Raucourt : c'est qu'on était sur le point de jouer *les Lois de Minos*, lorsque cette actrice, par son début, a renversé tous les autres projets, et a fait renvoyer la pièce du Sophocle de Ferney après Pâques. Cela suffit pour indisposer un enfant de soixante-dix-neuf ans contre un enfant de dix-sept qui dérange et trompe ces espérances.³²⁹

Raucourt est impliquée dans des scandales dès son début. Qu'importe la véracité de cette anecdote : la *CL* met en relation Raucourt avec Voltaire, une des figures littéraires les plus célèbres de cette période, et s'engage dans la sexualisation de la jeune actrice. La *CL* prend le parti de Raucourt en critiquant les actions de Voltaire, et le choix de partager cette anecdote relève d'une stratégie médiatique contribuant tout de suite à la visibilité de l'actrice. La *CL* continue dans cette foulée en évoquant une rivalité avec Saint-Val cadette, qui débute peu avant Raucourt et s'essaie aux mêmes rôles tragiques :

Quelle fut ma surprise de voir les enthousiastes de mademoiselle Sainval [cadette] l'abandonner entièrement après son premier essai [...] Quand on leur rappelle leurs exclamations de l'été dernier, ils s'en souviennent à peine, et ils disent pour excuse qu'on ne peut bien juger que par comparaison, et qu'avant d'avoir vu la belle Raucourt, avant d'avoir entendu ses accens divins, il fallait bien se contenter de ce qui se présentait. [...] Mon avis est qu'on les reçoive toutes deux, d'autant plus que leur emploi n'est point du tout le même, et que mademoiselle Sainval [cadette] fera très-bien la princesse dans les pièces où mademoiselle Raucourt sera la reine. Le Kain, qui n'aime pas cette dernière, compare son jeu à la lanterne magique, dont le public se lassera bientôt : il protège en revanche mademoiselle Sainval [cadette].³³⁰

Cette rivalité est liée directement au rapport qu'entretient Raucourt avec le public, relation toujours essentielle pour une vedette. La *CL* constate que le public capricieux a abandonné Saint-Val cadette pour cette nouvelle débutante, et utilise cette comparaison pour insister sur l'exceptionnalité de Raucourt. On termine en mentionnant que Le Kain, acteur célèbre de la troupe qui est lié avec Voltaire, ne soutient pas l'entrée de Raucourt parce qu'il protège Saint-Val cadette;

³²⁹ Grimm et Meister, *Correspondance littéraire*, VIII (1772-1776):151-52.

³³⁰ Grimm et Meister, VIII (1772-1776):155-56.

l'opposition de cet acteur vedette, en plus de celle du grand auteur, crée une controverse quant à la réception de Raucourt et augmente sa visibilité. Ce rapport entre Le Kain et Raucourt, qui constitue presque une rivalité, mais entre membres de la troupe qui occupent différents emplois, témoigne de l'importance des liens de famille et de mentorat qui existent au sein de la troupe. Ces rivalités avec Le Kain et Voltaire, qui opposent une jeune actrice à deux hommes canoniques, montrent un imaginaire de la puissance féminine qui se développe autour de Raucourt dans les discours médiatiques.

Selon le *MF*, la carrière de Raucourt se poursuit dans le succès général : « Mlle de Raucour a joué supérieurement l'ambitieuse & superbe Orphanis », ³³¹ constate le *MF*; auteur de cette pièce, M. Blin de Sainmore « rend un juste hommage dans une épître en vers, aux talents & à la beauté de Mlle Raucourt, ainsi qu'au jeu & au zèle de M. Molé ». ³³² Cette remarque témoigne d'un contraste entre les qualités louées chez une actrice et celles encouragées un acteur : pour Raucourt, on reconnaît ses traits innés, hors de son contrôle; quant à Molé, on apprécie son travail et son enthousiasme. En revanche, la *CL* parle de manière négative de plusieurs performances de Raucourt : « On a été moins content de mademoiselle Raucourt. Elle n'a point assez ménagé sa voix, et son jeu exprimait plutôt l'enfantillage de la vanité que le caractère audacieux de l'ambition. On craint qu'elle n'ait été privée trop tôt des secours dont elle avait si bien su profiter dans son début ». ³³³ Ce passage évoque la relation entre la vedette et son public, impliquant que l'actrice débutante dépend de la générosité de l'auditoire qui accepte les défauts de son jeu pourvu qu'elle travaille à les régler. On souligne encore une fois ce rapport dans un passage qui marque l'arrivée des troubles dans la carrière de Raucourt :

³³¹ *Mercur de France*, vol. 1773-10b (Paris: Chez Lacombe, 1773), 171, <https://books.google.fr/books?id=IGDJvEcJ20MC>.

³³² *Mercur de France*, vol. 1774-01a (Paris: Chez Lacombe, 1774), 151, <https://books.google.fr/books?id=akiYbThPFJsC>.

³³³ Grimm et Meister, *Correspondance littéraire*, VIII (1772-1776):235.

Mademoiselle Raucourt, qui a rempli le rôle de Cassandre avec assez de négligence, est tombée infiniment dans l'opinion publique; sans compter que depuis son début elle n'a fait presque aucun progrès. Il y a lieu de présumer que le public veut se venger aujourd'hui de l'engouement excessif qu'elle lui avait inspiré d'abord, et puis la punir de s'être attachée sans son aveu à M. le marquis de Bièvre, qui, jusqu'à présent, ne s'est fait connaître dans le monde que par une facilité merveilleuse à faire des calembours.³³⁴

La *CL* prétend que Raucourt ne travaille pas à développer ses compétences et que son manque d'effort fait que le public ne l'apprécie plus. La référence à son attachement au marquis de Bièvre fait allusion à sa vie intime et indique combien l'opinion publique est influencée par les questions de moralité et de scandale. Jusqu'ici, la presse construit l'image d'une actrice audacieuse et immodeste, ce qui présage les événements de 1776, où Raucourt est arrêtée pour ses dettes et enfin expulsée de la troupe :

L'éclipse forcée de mademoiselle Raucourt, qui devait jouer un des principaux rôles de [*Zuma*], en a fait interrompre tout à coup les répétitions. Quelque subite qu'ait été cette catastrophe, elle a causé peu de surprise. Après avoir fait dans son début les délices et l'admiration de tout Paris, mademoiselle Raucourt était parvenue à se faire huer sur la scène, et à scandaliser dans le monde les personnes même les moins susceptibles de scandale. Jamais idole ne fut encensée avec plus d'ivresse, jamais idole ne fut brisée avec plus de mépris. Il faut rendre justice à toute sorte de talents : elle a eu celui d'étonner dans l'espace de peu de mois la ville et la cour par l'excès de ses dérèglements comme par les rares prodiges de son innocence. Avec mille écus de rente elle a trouvé le moyen, depuis quatre ans qu'elle était à la Comédie, de faire pour plus de cent mille écus de dettes. Elle avait dix ou douze chevaux dans son écurie, deux ou trois petites maisons, une quinzaine de domestiques choisis avec beaucoup de recherche, et une garde-robe des plus riches pour femme et pour homme. Aussi disait-elle souvent, à propos des embarras qui l'ont forcée enfin à s'éloigner de Paris, qu'elle ne s'étonnait plus que les femmes ruinassent tous nos jeunes gens, et que sa propre expérience lui avait trop bien appris que c'était de tous les goûts du monde le plus ruineux. [...] Le sort, qui se joue des plus brillantes destinées, n'a point voulu que notre héroïne poursuivît plus long-temps la carrière où elle avait débuté avec tant d'éclat. Ses créanciers ont ouvert enfin les yeux sur le danger auquel les exposait leur folle confiance, mais trop tard. Les mesures qu'ils ont voulu prendre pour leur sûreté ont déterminé la jeune nymphe à disparaître, et l'on a su depuis qu'elle était partie à franc étrier avec un petit uniforme de dragon, et que sous ce costume elle était demeurée cachée plusieurs jours chez un fermier des environs de Paris [...] En attendant, on n'a rien eu de plus pressé que de la faire rayer du tableau de la Comédie, et de mettre en séquestre le peu de fonds qu'elle y pouvait avoir. Quoique sa mauvaise conduite eût influé sur ses talents, quoique, loin de faire aucun progrès dans son art, elle se fût négligée au point d'oublier même ses premières études, on ne peut s'empêcher de regretter les superbes dispositions que la nature lui avait prodiguées, la beauté la plus théâtrale qu'on eût vue depuis long-temps, l'organe le plus sonore, une mémoire étonnante, et cette intelligence facile qui souvent lui faisait deviner sans effort ce qu'on aurait tenté de prendre pour le résultat d'une réflexion suivie, et qui ne pouvait être chez elle que l'aperçu d'un instinct heureux.³³⁵

³³⁴ Grimm et Meister, VIII (1772-1776):299-300.

³³⁵ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, IX (1776-1778):94-96.

La chute de Raucourt est critiquée dans la presse avec la même énergie qui avait servi à louer ses débuts. Le langage employé ici par la *CL* — « jamais idole ne fut brisée avec plus de mépris » — reflète la manière dont l'exceptionnalité de la vedette peut aussi servir à sa ruine. La *CL* construit tout un récit autour de cet événement, stratégie qui augmente l'intérêt du public pour la cavale de l'actrice. Les détails inclus font référence à sa transgression des normes, et expliquent à quel point son comportement est très inattendu pour une femme. Enfin, ce passage se termine par un retour aux qualités théâtrales de Raucourt que la *CL* regrette dans son absence, car elles sont conformes à ce qui est attendu de la part d'une actrice. Sans surprise, aucune mention de ce scandale ne se trouve dans les autres périodiques; la *CL* commente systématiquement plus franchement les controverses autour des figures célèbres. En fait, le *MF* ne parle pas de Raucourt entre octobre 1774 et son retour dans la troupe en 1779; commenter ce genre de scandale ne s'aligne pas à la posture généralement neutre du périodique officiel.

Le 11 septembre 1779, Raucourt paraît de nouveau sur la scène de la CF. Malgré son absence scandaleuse ayant duré de trois ans, le *MF* ne commente que son jeu, avec des suggestions particulières pour améliorer son débit :

On se rappelle les premiers succès de cette Actrice; on se souvient que la foule des faux connoisseurs, chez qui l'admiration & la critique sont également exagérées, la regardoit comme la meilleure Comédienne qu'on eût jamais vue sur la Scène Française. Les gens sensés suivirent ses débuts, examinèrent son talent, & lui trouvèrent de très-heureuses dispositions. Malgré les sept années qui se sont écoulées depuis ce moment, on peut encore en espérer beaucoup. L'absence lui a fait perdre un peu d'habitude; avec du travail, de l'étude & du zèle, elle en regagnera facilement. Nous l'invitons à s'arrêter moins fréquemment sur les premiers hémistiches des vers qu'elle récite; à soutenir davantage ses finales, qui sont souvent perdues pour le Spectateur; à lier les différens membres d'une même phrase d'une manière plus marquée, & surtout à apporter dans les momens qui exigent l'expression de la sensibilité, un peu plus de cet abandon, sans lequel le Public ne sauroit partager les impressions que doit éprouver l'Actrice. Au reste, il n'est guère possible de jouer avec autant d'esprit & plus d'intelligence, de suivre la Scène avec une attention plus vraie, & de l'animer par un jeu muet mieux entendu.³³⁶

³³⁶ *Mercure de France*, vol. 1779-09 (Paris: Chez Panckoucke, 1779), 186-87, <https://books.google.fr/books?id=hRUXAAAAYAAJ>.

La neutralité du *MF* se voit clairement dans ce passage, qui cherche à modérer les éloges et les critiques de Raucourt. Il fait d'ailleurs la critique de cette actrice sous prétexte de conseils, stratégie qui communique une certaine bienveillance de la part du journaliste. On voit aussi la répétition du thème observé auparavant chez Clairon : le public ignorant juge faussement les vedettes qui paraissent sur scène, souvent avec une idolâtrie exagérée. La *CL* présente une perspective plutôt négative au sujet de cette actrice lors de son retour à la troupe : « cette belle scène de *Cornélie*, où le talent de mademoiselle Clairon a laissé un si long souvenir, a été mise en pièces par la demoiselle Raucourt; et qu'enfin la plus mauvaise tragédie, soutenue par le jeu des acteurs, est plus supportable encore au théâtre que les chefs-d'œuvre de nos plus grands maîtres aussi impitoyablement défigurés ». ³³⁷ Autrefois un « succès éclatant » de l'avis de la *CL*, le jeu de Raucourt est maintenant sujet à ses critiques sévères. Le contraste avec Clairon souligne surtout la conclusion de la *CL* : Raucourt n'arrive pas à remplacer avec suffisamment de succès le modèle qui la précède.

Le 1^{er} mars 1782, *Henriette*, drame en 3 actes écrit par Mlle Raucourt, est créé par la troupe de la CF, avec Raucourt qui joue dans le rôle principal; elle est la seule femme au XVIII^e siècle à occuper le statut d'actrice à la CF en même temps que celui d'autrice d'une pièce représentée par ce même théâtre. *Henriette* connaît seulement 7 représentations; selon la *CL*, la réussite de la pièce est due à la performance de Raucourt :

Quoique le succès de la première représentation ait été plus qu'équivoque, [*Henriette*] n'en a pas moins excité tant de curiosité que l'empressement du public s'est soutenu jusqu'à présent; on en est, je crois, à la sixième représentation, avec une merveilleuse constance. En persistant à trouver le drame détestable, mais l'auteur, sous l'uniforme prussien, charmant, on ne s'est point encore lassé de venir siffler l'un et applaudir l'autre. ³³⁸

³³⁷ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, X (1778-1781):306.

³³⁸ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, XI (1782-1783):62.

La curiosité du public et les charmes de Raucourt semblent expliquer la continuation de cette pièce selon ce périodique; son statut de vedette attribue de la valeur à sa pièce, mais le succès s'avère temporaire. Le *MF* donne un résumé de l'intrigue d'*Henriette* et commente la pièce en ces termes :

On peut certainement remarquer beaucoup de défauts dans cet Ouvrage, mais nous ne nous ferons pas un plaisir barbare de décourager une femme qui paroît vouloir quelques uns de ses loisirs dans l'étude de la Littérature. Nous inviterons seulement Mlle Raucourt à traiter des sujets dont le but moral soit plus vrai & plus utile. Nous nous tairons sur le reste. L'Auteur est femme, & nous ne voulons pas jouer auprès d'elle le rôle de Diomède.³³⁹

Comme nous avons vu pour d'autres autrices dans cette étude, l'écriture de Raucourt est décrite ici comme un loisir et non comme une activité professionnelle, en raison de son sexe. En refusant de critiquer la pièce parce qu'elle est écrite par une femme, le *MF* suppose l'infériorité de cette œuvre en regard des productions masculines. Le titre qu'utilise le *MF* pour décrire Raucourt dans ce passage — « la Sapho Lyonnaise »³⁴⁰ — reconnaît directement son homosexualité et fait allusion au fait que son comportement est inattendu pour une femme. L'*AL* exprime un sentiment similaire :

L'Auteur nous dit même que cette production est le fruit de trois semaines de travail. La critique doit donc se laisser désarmer & faire place à l'indulgence; il faut se dissimuler les défauts de cette pièce, sa fable romanesque, la décence blessée dans la démarche de la Comtesse, qui va prendre l'habit de soldat [...] On doit de justes éloges au style, qui est simple, noble, & d'un bon goût, a plusieurs scènes intéressantes & pleines de sensibilité; d'ailleurs, c'est un essai; la jeunesse, le sexe de l'Auteur, demandent qu'il soit encouragé; & la sévérité dans l'examen de ce drame, seroit un défaut d'usage & un pédantisme impardonnable.³⁴¹

Ces passages montrent que la réception des pièces écrites par des femmes dépend peu de l'image médiatique déjà établie des autrices. Malgré la visibilité de Raucourt en tant qu'actrice, elle ne peut prétendre se professionnaliser par son écriture; on traite son œuvre comme le produit d'un loisir, tout en appréciant son activité professionnelle sur la scène; ce contraste témoigne des écarts

³³⁹ *Mercur de France*, vol. 1782-03 (Paris: Chez Panckoucke, 1782), 134-35, <https://books.google.fr/books?id=xpyQPLaUggsC>.

³⁴⁰ *Mercur de France*, 1782-03:184.

³⁴¹ Louis Stanislas Fréron, *Année littéraire*, vol. 1782-VII (Paris: Chez Mérigot, 1782), 114-15, https://books.google.fr/books?id=_O4BAAAAYAAJ.

entre les deux professions par rapport à leur représentation dans les discours critiques et de l'image médiatique nuancée et complexe de Raucourt.

La carrière dramatique de Raucourt se stabilise dans les années 1780 après les tumultes de ses troubles financiers et son retour dans la troupe. Jouant les reines tragiques, Raucourt est louée par la presse, mais on reconnaît toujours qu'elle a des progrès à faire :

Sa taille majestueuse, sa figure noble & imposante, la fierté de son maintien, lui donnent de grands avantages dans l'emploi des Reines, dont elle est aujourd'hui chargée. Elle a de l'intelligence, de l'esprit; & lorsqu'elle ose se permettre de l'abandon, elle prouve qu'elle n'est pas dénuée de cette sensibilité qui fait l'ame de la scène, & qui donne de la vie aux personnages dramatiques. Nous l'invitons donc à combattre les craintes qui arrêtent l'essor de ses moyens, & qui nuisent à l'expression qu'elle est capable de donner aux sentimens qui agitent les caractères qu'elle représente [...] Nous croyons pouvoir l'assurer qu'avec cette attention & du courage, elle se montrera digne de l'emploi difficile qu'elle occupe, & qu'elle y obtiendra les suffrages publics. Au moins l'intérêt que nous prenons au Théâtre François & à sa gloire, nous le fait-il vivement désirer.³⁴²

Le *MF* prodigue encore des conseils pour l'amélioration du jeu de Raucourt et reconnaît les caractéristiques stéréotypées de son corps et de son tempérament qui conviennent à l'emploi des reines tragiques; il constate aussi qu'en suivant les conseils formulés, Raucourt jouira encore de la reconnaissance du public. Le périodique évite à nouveau de critiquer le jeu de l'actrice, mais déclare qu'elle a du travail à faire, stratégie adoptée par le *MF* peut-être pour ne pas froisser son public. Bien qu'indirect, ce genre de commentaire sur l'interprétation valorise la modestie des actrices; la vedette doit écouter les conseils d'autrui afin de développer son talent. Enfin, les discours critiques à propos de Raucourt, vers la fin des années 1780, portent principalement sur son jeu, et en parlent de manière élogieuse :

À l'exception de quelques détails un peu négligés, elle a rendu ce rôle très-difficile [Médée] avec une grande supériorité. La majesté de sa taille, la beauté noble de sa figure, la vérité de son costume, l'intelligence de son jeu, tour-à-tour réfléchi & passionné, tout s'est réuni pour lui concilier les suffrages des véritables connoisseurs, les seuls qui puissent honorer, les seuls enfin qui puissent établir invariablement la réputation d'une Comédienne.³⁴³

³⁴² *Mercur de France*, vol. 1785-03 (Paris: Chez Panckoucke, 1785), 180-81, <https://books.google.fr/books?id=wC40AAAAMAAJ>.

³⁴³ *Mercur de France*, vol. 1786-02 (Paris: Bureau du Mercur, 1786), 137-38, <https://books.google.fr/books?id=Bd8WAAAAYAAJ>.

Ce passage du *MF* reprend la notion des critiques « éclairés » opposés au public ignorant, et raconte que l'élite a reconnu le génie de Raucourt. Ce rapport avec le public légitime son succès, tout en insistant sur la hiérarchisation de l'art théâtral. L'*AL* célèbre aussi la performance de Raucourt dans le rôle de Médée :

Mesdemoiselles Dumesnil & Clairon l'ont depuis soutenue avec quelqu'éclat sur notre scène; enfin Mlle. Raucour, par la force & le pathétique de son jeu, vient de procurer un nouveau triomphe à cette Tragédie, composée dans le goût des anciens par un de leurs plus zélés partisans, & peu faite par sa simplicité pour plaire à un siècle tel que le nôtre. On se souvient encore du brillant début de Mlle Raucour. Quoique peut-être se fiant trop aux avantages qu'elle a reçus de la nature, elle n'ait pas tenu depuis tout ce qu'elle promit alors au public; le talent rare qu'elle vient de déployer dans le rôle de Médée, prouve les efforts qu'elle a faits pour se perfectionner dans son art.³⁴⁴

Ce périodique remarque lui aussi le développement des talents de Raucourt, la comparant directement à Clairon et à Dumesnil. On mentionne ses fautes du passé, mais on constate qu'elle mérite maintenant l'appréciation du public grâce à ses efforts pour s'améliorer. Cela rappelle le lien entre le zèle pour la troupe et la moralité, comme il a été souligné chez Vestris. On reprend aussi l'exceptionnalité de Raucourt : « Le rôle de Plautie ne pouvait guère être rempli que par mademoiselle Raucour ». ³⁴⁵ L'actrice accède de plus en plus au statut de modèle vers la fin de la période étudiée; on continue de louer son jeu et on compare les nouvelles actrices entrées à la troupe avec son image :

Son entrée [de Mlle Fleury], moins brillante sans doute que celle de la Dlle. Raucourt dans son début, me fit craindre pour elle. Elle est jolie, me disois-je, mais pourra-t-elle atteindre à la hauteur de la Reine de Carthage ?³⁴⁶

Raucourt est évoquée ici pour un de ses rôles les plus joués, Didon.³⁴⁷ Cette mise en relation de l'actrice avec le rôle interprété montre combien son image médiatique est liée à son activité

³⁴⁴ Louis Stanislas Fréron, *Année littéraire*, vol. 1786-I (Paris: Chez Mérimot, 1786), 273-74, <https://books.google.fr/books?id=XtABAAAAYAAJ>.

³⁴⁵ Meister, *Correspondance littéraire*, 1830, XIII (1786-1787):169.

³⁴⁶ Louis Stanislas Fréron, *Année littéraire*, vol. 1786-VIII (Paris: Chez Mérimot, 1786), 129, <https://books.google.fr/books?id=1QQVAAAQAQAJ>.

³⁴⁷ « Outil graphe - Feux (1765-1792) ». Raucourt joue 33 fois Didon, son 5^e rôle le plus joué, après Athalie, Médée, Phèdre et Sémiramis.

professionnelle, et témoigne du fait que l'actrice célèbre se confond avec ses personnages clefs. L'évolution de la carrière de Raucourt dans les discours critiques expose le regard insistant de la presse sur la vie privée des vedettes, et la manière dont ces célébrités sont définies par rapport à cette surveillance.

Un portrait du vedettariat théâtral

À travers la réception critique réservée à ces huit actrices de la CF dans la presse périodique, des traits communs ressortent qui permettent de comprendre le développement du vedettariat théâtral féminin dans les discours médiatiques du XVIII^e siècle. Une image de la vedette en ressort : d'abord, la vedette est invariablement une figure d'exception qui possède un talent inné. Elle suit les traces des modèles qui la précèdent, tout en développant son propre style de jeu dramatique. Dans la presse, ses qualités sont souvent impossibles à décrire, son talent est difficile à exprimer par des mots. Le rapport qu'entretient le public avec l'image de l'actrice est essentiel, car la curiosité de celui-ci définit la célébrité de celle-là; la reconnaissance de son nom propre marque sa valeur dans le discours critique, sans qu'il soit nécessaire pour le titre de presse de préciser à quels stéréotypes établis renvoie la mention du nom de l'actrice. La vedette est aussi définie par ses rapports avec les autres membres de la troupe de la CF : nous constatons des rapports de famille et de mentorat, mais plus particulièrement de rivalité et de couplage. Les actrices sont mises en opposition les unes les autres, qu'elles adhèrent à des styles d'interprétation différents, comme Clairon et Dumesnil, ou qu'elles partagent un seul emploi au sein de la troupe. Même celles qui ne font pas partie de la troupe en même temps peuvent être impliquées dans une telle rivalité imaginée par le discours médiatique, car les premières actrices étudiées dans cette analyse demeurent présentes dans la presse en tant que modèles tout au long du siècle : on ne cesse de comparer les nouvelles venues aux standards établis par les actrices plus anciennes. Vers le

milieu du siècle, la vie privée des vedettes commence à occuper le centre de l'attention; Clairon subit la première ce traitement de la vie intime des actrices, et la pratique de cette stratégie médiatique augmente dans les décennies qui suivent. Le scandale domine l'image des vedettes, et leur moralité est remise en question à cause des éléments qui nous rappellent constamment le fait qu'elles sont femmes : leurs relations amoureuses, leur sexualité, leurs grossesses. L'image médiatique de l'actrice dépasse la réception de son jeu et comprend aussi des jugements sur son comportement hors de la scène. La presse juge ces figures célèbres à l'aune des nombreuses normes de beauté et de moralité qui contraignent toutes les femmes de l'époque; la visibilité que leur accorde l'admiration du public entraîne aussi des critiques sévères.

Conclusion

Différents enjeux se présentent pour l'autrice et pour l'actrice dans les discours médiatiques du XVIII^e siècle. Deux parcours distincts reflètent les défis auxquels ces femmes de théâtre font face : les autrices ont du mal à être considérées comme des professionnelles, tandis que l'attention portée aux actrices entraîne des jugements qui débordent du cadre de leur travail sur la scène. Le scandale qui peut entourer les sociétaires de la CF alimente leur statut de vedette, tandis que les controverses dont sont sujettes les autrices — notamment à travers les débats sur l'attribution de leurs pièces, par exemple, et le refus de la presse de reconnaître l'auctorialité des femmes — contribuent le plus souvent à minimiser leur présence médiatique déjà faible. En revanche, l'absence de reconnaissance des autrices ne pose pas un défi pour les actrices; par leur réception dans la troupe de la CF, elles accèdent à une forme de légitimité par défaut, et ce au sein du collectif. En plus, la présence éphémère des autrices dans la presse fait en sorte qu'elles peuvent facilement tomber dans l'oubli, tandis que la présence en continu des actrices assure leur importance dans le discours critique. Ces vedettes de la scène profitent d'une énorme visibilité, qui est alors au cœur de leur parcours professionnel. L'exemple de Raucourt montre combien la carrière d'une actrice contribue à sa célébrité; la tentative de Raucourt de s'essayer à l'écriture dramatique en 1782 avec *Henriette* a peu d'échos dans la presse. Même son statut de sociétaire ne suffit pas à attirer le regard professionnalisant de la critique sur son drame. À cause de cet écart dans la professionnalisation des deux carrières, on exige en général peu des autrices — elles ne sont pas vraiment considérées comme des figures publiques, et leurs possibles transgressions des normes ne créent donc pas le scandale qu'on retrouve chez les actrices. Malgré cela, les autrices et les actrices partagent un trait commun : la presse ne laisse jamais de côté le fait qu'elles sont des femmes. Les œuvres des autrices sont peu critiquées par les périodiques, qui les considèrent comme de simples amusements parce qu'une femme a osé écrire, et les actrices sont sexualisées

et décriées pour leur choix d'amants, leurs grossesses et d'autres éléments de la vie privée féminine.

On observe, au cours de la période étudiée, des changements quant à l'activité professionnelle et la figuration dans la presse des deux groupes. Par exemple, les autrices accèdent lentement à une meilleure reconnaissance de leur auctorialité, en même temps que leurs préférences génériques changent; les tragédies du début du siècle cèdent le pas aux comédies et aux drames, genres clairement plus ouverts à la participation des femmes. Le cas de Graffigny, qui semble marquer un tournant en 1750 avec l'énorme succès de *Cénie*, demeure néanmoins une exception : aucune des autrices qui la suivent ne va atteindre ce niveau de succès et de célébrité. Plutôt, leur présence dans la presse augmente légèrement, ce qui est peut-être aussi dû à la multiplication des journaux littéraires dans la dernière moitié du siècle. Quant aux actrices, leur condition ne cesse d'évoluer : Lecouvreur et Dangeville sont érigées comme modèles du jeu dramatique; par leurs stratégies opposées de l'interprétation tragique, Clairon et Dumesnil remettent en question la déclamation classique et montrent l'intérêt pour la presse périodique de construire des rivalités féminines; enfin, l'image de Dubois, de Saint-Val et de Raucourt dans les discours médiatiques expose l'importance croissante accordée à la vie intime de l'actrice et aux scandales qui l'entourent, tandis que la protection royale dont bénéficie Vestris montre la menace constante de la censure qui pèse sur les figures moins bien connectées. L'attention portée à la personne derrière les personnages est caractéristique du vedettariat, et témoigne du fait que les discours critiques qui s'intéressent aux actrices participent à l'élaboration de ce nouveau système de reconnaissance. La présence notable des autrices et des actrices dans la presse littéraire reflète l'intérêt porté aux femmes de l'époque qui s'engagent dans une pratique aussi publique que celle du théâtre. Pour les autrices, elles luttent pour la reconnaissance ou décident de rester anonymes pour éviter la critique et l'humiliation. Les actrices, en revanche, possèdent une visibilité parfois

excessive, caractéristique de la célébrité, qui entraîne des jugements sévères à l'égard de leur vie privée. Les images discursives des autrices et des actrices de la Comédie-Française au XVIII^e témoignent d'un contexte social qui n'accueille pas facilement la participation professionnelle des femmes dans le domaine du théâtre, malgré l'intérêt qui leur est porté.

À la suite de cette enquête, il serait pertinent d'interroger la manière dont la réception des femmes de théâtre dans leur actualité mène à leur inclusion dans l'histoire théâtrale sur le long terme. Un grand nombre de publications historiographiques, y compris *Le Dictionnaire des Théâtres de Paris* (1756) des frères Parfaict et *l'Abrégé de l'Histoire du Théâtre François* (1780) de Mouhy, attestent de l'intérêt porté à l'écriture de l'histoire théâtrale à long terme dès le XVIII^e siècle; cette pratique historiographique continue aux XIX^e et XX^e siècles, notamment par des ouvrages comme *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles* (1879) de Campardon et *le Dictionnaire des Comédiens Français* (1912) de Lyonnet; cette histoire théâtrale en train de s'écrire témoigne de l'intérêt soutenu du public pour les figures du théâtre du XVIII^e siècle, surtout pour les acteurs·trices, dont les biographies constituent la majorité des ouvrages publiés sur le théâtre de l'époque. De nos jours, un regard renouvelé sur les autrices dramatiques, négligées dans les ouvrages précédents, se développe notamment dans le recueil *Théâtre des femmes de l'Ancien Régime* (2007–2016) d'Évain, de Gethner et de Goldwyn. Malgré nombreux obstacles qui complexifient l'accès à un statut socioprofessionnel pour les autrices et les actrices de la CF au XVIII^e, leur héritage dramatique connaît des échos dans les siècles suivants; si elles ne sont donc pas complètement oubliées par l'histoire théâtrale, ces femmes subissent malheureusement le sort habituel des femmes dans l'histoire officielle pendant de nombreux siècles et connaissent de la difficulté à accéder durablement à une image professionnelle en dehors de la catégorie médiatique et éphémère qui est celle de la vedette. Heureusement, elles sont ramenées au premier plan par les travaux récents consacrés aux actrices et autrices dramatiques,

et cette thèse aura contribué, nous l'espérons, à une meilleure visibilité de certaines figures féminines importantes de cette période de l'activité théâtrale en France.

Bibliographie

Corpus primaire

- Arrests du Conseil d'Etat du roi : lettres patentes, acte de société et reglements de messieurs les premiers gentilshommes de la chambre du roi, concernant les comédiens françois.* 18 juin 1757. Paris: Christophe Ballard, 1761.
<http://archive.org/details/arrestsduconseil00fran>.
- Chevrier, François de. *Observateur des spectacles.* 3 vol. La Haye, 1762–1763. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/observateur-des-spectacles-1762-1763>.
- Clairon, Claire-Josèphe-Hippolyte. *Mémoires de Mlle Clairon.* Paris: Ponthieu, 1822.
- Clément, Jean Marie Bernard, et Joseph De La Porte. *Anecdotes dramatiques.* 2 vol. La veuve Duchesne, 1775.
- Falconnet, Françoise-Cécile. *L'Amour à Tempé.* Paris: Veuve Duchesne, 1773.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58461163>.
- Fréron, Élie Catherine. *Année littéraire.* 176 vol. Paris, 1754–1776. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/annee-litteraire-1-1754-1776>.
- Fréron, Louis Stanislas. *Année littéraire.* 118 vol. Paris, 1776–1791. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/annee-litteraire-2-1776-1791>.
- Grimm, Friedrich Melchior et Jacques-Henri Meister. *Correspondance littéraire (1753–1790).* 16 vol. Paris: Furne, 1830. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/correspondance-litteraire-de-grimm-ed-furne>.
- Mercure galant.* 492 vol. Paris, 1672–1710. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/mercure-galant-1-1672-1710>.
- Mercure galant.* 44 vol. Paris, 1710–1714. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/mercure-galant-2-1710-1714>.
- Nouveau Mercure galant.* 29 vol. Paris, 1714–1716. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/nouveau-mercure-galant-2-1714-1716>.
- Le Nouveau Mercure.* 21 vol. Paris, 1717–1721. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/nouveau-mercure-1717-1721>.
- Le Mercure.* 21 vol. Paris, 1721–1723. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/mercure-1721-1723>.
- Mercure de France.* 806 vol. Paris, 1724–1778. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/mercure-de-france-1-1724-1778>.
- Mercure de France.* 163 vol. Paris, 1778–1791. <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/mercure-de-france-2-1778-1791>.

- Mercure français*. 40 vol. Paris, 1792–1798. <https://gazetier-revolutionnaire.gazettes18e.fr/periodique/mercure-francais-1792-1797>.
- Mouhy, Charles de Fieux. *Abrégé de l'Histoire du Théâtre François: depuis son origine jusqu'au premier juin 1780*. Paris: Chez Mouhy, 1780.
- Parfaict, François et Claude Parfaict. *Dictionnaire des théâtres de Paris*. 6 vol. Paris: Lambert, 1756.
- « R52_24 ». Registres d'assemblées de la Comédie-Française, 1772–1779. cfregisters.org.

Corpus secondaire

- Benhamou, Paul, et Jean Balcou. « Fréron ». Dans *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*. Voltaire Foundation, 2015. <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/316-elie-freron>.
- Blanc, André. *Histoire de la Comédie-Française : de Molière à Talma*. Paris: Éditions Perrin, 2007.
- Brown, Gregory S. *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775–1793: Beaumarchais, the Société des Auteurs Dramatiques and the Comédie Française*. London: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315250441>.
- Campardon, Émile. *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*. Paris: Honoré Champion, 1879.
- Censer, Jack R. « Journals, Newspapers, and Gazettes: France ». Dans *Encyclopedia of the Enlightenment*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Censer, Jack R. *The French Press in the Age of Enlightenment*. Routledge, 2002. <https://doi.org/10.4324/9780203423387>.
- Chartier, Roger. *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*. Princeton: Princeton University Press, 1987. <http://hdl.handle.net/2027/heb.00997>.
- Claretie, Léo. *Histoire des théâtres de société*. Paris: Librairie Molière, 1906.
- Comédie-Française. « La Troupe à travers les siècles », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/la-troupe-a-travers-les-siecles>.
- Comédie-Française : la troupe à travers les siècles. « Adrienne Lecouvreur », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/adrienne-lecouvreur>.
- Comédie-Française : la troupe à travers les siècles. « Mademoiselle Clairon », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/clairon>.
- Comédie-Française : la troupe à travers les siècles. « Mademoiselle Dangeville la jeune », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-dangeville-la-jeune>.

- Comédie-Française : la troupe à travers les siècles. « Mademoiselle Dubois », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-dubois>.
- Comédie-Française : la troupe à travers les siècles. « Mademoiselle Dumesnil », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-dumesnil>.
- Comédie-Française : la troupe à travers les siècles. « Mademoiselle Raucourt », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-raucourt>.
- Comédie-Française : la troupe à travers les siècles. « Mademoiselle Saint-Val aînée », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-saint-val-ainee>.
- Comédie-Française : la troupe à travers les siècles. « Madame Vestris », <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mme-vestris>.
- Conroy, Derval. « Catherine Bernard ». Dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*. SIEFAR, 2005. http://siefar.org/dictionnaire/fr/Catherine_Bernard.
- DeJean, Joan. « Le dix-septième siècle : un grand siècle pour les femmes auteurs ». Dans *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, édité par Martine Reid, 1:485-687. Paris: Éditions Gallimard, 2020.
- Dumesnil, Marie-Françoise. *Mémoires de Mlle Dumesnil, En Réponse Aux Mémoires d'Hippolyte Clairon*. Paris: Chez L.Tenré, 1823. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58651897>.
- Dumouchel, Suzanne. *Le Journal littéraire en France au dix-huitième siècle : émergence d'une culture virtuelle*. *Studies in the Enlightenment*, 2016:03. Oxford: Voltaire Foundation, 2016.
- Évain, Aurore, Perry Gethner, et Henriette Goldwyn, éd. *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*. Vol. IV. Paris: Classiques Garnier, 2015.
- Feyel, Gilles. *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*. Paris: Ellipses, 1999.
- Filippi, Florence, et Sara Harvey. « Introduction ». Dans *Le sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, 11-26. Paris: Armand Colin, 2017.
- Genieys-Kirk, Séverine. « Madeleine-Angélique Poisson ». Dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*. SIEFAR, 2005. http://siefar.org/dictionnaire/fr/Madeleine-Ang%C3%A9lique_Poisson.
- Gethner, Perry. « French Women Writers and Heroic Genres ». Dans *Women Writing Back / Writing Women Back: Transnational Perspectives from the Late Middle Ages to the Dawn of the Modern Era*, 235-54. Boston: BRILL, 2010. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uvic/detail.action?docID=635012>.
- Goodman, Dena. « Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions ». *Eighteenth-Century Studies* 22, n° 3 (1989): 329-50. <https://doi.org/10.2307/2738891>.

- Goodman, Dena. *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Cornell University Press, 1994. <http://hdl.handle.net/2027/heb.03988>.
- Harvey, Sara. « Faire du bruit et créer des réputations : stratégies de polygraphes au XVIII^e siècle ». Dans *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, 55-64. Paris: Armand Colin, 2017.
- Harvey, Sara. « « L'impartialité sera le premier de nos devoirs » : le critique journalistique dans les périodiques mondains (1650-1721) ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* 12, n° 1 (2021). <https://doi.org/10.7202/1077803ar>.
- Hatin, Eugène. *Histoire politique et littéraire de la presse en France*. Vol. II. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
- Hesse, Carla. « French women in print, 1750-1800: an essay in historical bibliography ». Dans *The Darnton Debate: books and revolution in the eighteenth century*, 65-82. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 359. Oxford: Voltaire Foundation, 1998.
- Jaubert, Jacques. « Claire-Josèphe-Hyppolite Lérés ». Dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*. SIEFAR, 2004. http://siefar.org/dictionnaire/fr/Claire-Josèphe-Hyppolite_Lérés.
- Kölvig, Ulla, et Jeanne Carriat. *Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm et Meister*. Vol. 225. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Oxford: Voltaire Foundation, 1984.
- Kulesa, Rotraud von. « Anne Marie Le Page ». Dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*. SIEFAR, 2009. http://siefar.org/dictionnaire/fr/Anne_Marie_Le_Page.
- Kulesa, Rotraud von. « Françoise d'Issembourg d'Happencourt ». Dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*. SIEFAR, 2006. http://siefar.org/dictionnaire/fr/Françoise_d'Issembourg_d'Happencourt.
- Laizé, Nina. « Le statut du personnel de la Comédie-Française : entre entreprise et service du public et de la Cour, 1680-1789 ». Université de Paris I, 2012.
- Lilti, Antoine. *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005.
- Lilti, Antoine. *The Invention of Celebrity*. Traduit par Lynn Jeffress. 2^e éd. Cambridge: Polity Press, 2017.
- Lyonnet, Henry. *Dictionnaires des comédiens français, ceux d'hier*. Genève: Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1912.
- Marchand, Sophie. « Les actrices et l'imaginaire érotique ». Dans *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, 191-201. Paris: Armand Colin, 2017.
- Marie, Laurence. *Inventer l'acteur : émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*. Paris: Sorbonne Université Presses, 2019.

- Matthews Grieco, Sara F. « Corps, apparence et sexualité ». Dans *Histoire des femmes en Occident*, édité par Nathalie Zemon Davis et Arlette Farge, 2^e éd., III:65-110. Tempus. Paris: Éditions Perrin, 2002.
- McDonald, Christie. « Le dix-huitième siècle ». Dans *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, édité par Martine Reid, 1:719-944. Paris: Éditions Gallimard, 2020.
- McManners, John. *Abbés and Actresses: The Church and the Theatrical Profession in Eighteenth-Century France*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Moffat, Margaret M. *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIIIe siècle*. 2^e éd. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Montoya, Alicia C. « Marie-Anne Barbier ». Dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*. SIEFAR, 2005. http://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne_Barbier.
- Mortier, Roland. « Préface ». Dans *Correspondance littéraire*, édité par Ulla Kölving, 1:v-ix. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2006.
- Nicholson, Eric A. « Le théâtre : images d'elles ». Dans *Histoire des femmes en Occident*, traduit par Cécile Dutheil de la Rochère, 2^e éd., III:341-66. Paris: Éditions Perrin, 2002.
- Niderst, Alain. « Le Mercure galant ». Dans *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*. Voltaire Foundation, 2015. <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0919-le-mercure-galant>.
- Peyronnet, Pierre, et Kees Van Strien. « L'Observateur des spectacles ». Dans *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*. Voltaire Foundation, 2015. <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1073-lobservateur-des-spectacles>.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle. « Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie ». Dans *Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*. SIEFAR, 2008. http://siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte-Jeanne_Beraud_de_La_Haie.
- « Projet des registres de la Comédie-Française », cfregisters.org.
- Registres de la Comédie-Française. « Outil découverte », <https://www.cfregisters.org/#!/outils/ciblés/recettes>.
- Registres de la Comédie-Française. « Outil graphe - Feux (1765-1792) », s. d. <https://www.cfregisters.org/#!/outils/ciblés/feux>.
- Registres de la Comédie-Française. « Registres - Feux (1765-1792) », <https://www.cfregisters.org/#!/registres/dix-huitième/feux>.
- Reid, Martine. *Des femmes en littérature*. Paris: Belin, 2010.
- Reid, Martine. « For another history of women in literature ». *Feminismo/s*, n° 34 (20 décembre 2019): 43-52. <https://doi.org/10.14198/fem.2019.34.02>.

- Rimbault, Caroline. « La presse féminine de langue française au XVIIIème siècle : production et diffusion ». Dans *Le Journalisme d'Ancien Régime*, édité par Pierre Rézat, 199-216. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1982. <http://books.openedition.org/pul/1052>.
- Rougemont, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris–Genève: Champion–Slatkine, 1988.
- Sanjuan, Agathe, et Martial Poirson. *Comédie Française : Une histoire du théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2018.
- Schlobach, Jochen. « Grimm ». Dans *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*. Voltaire Foundation, 2015. <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/362-frederic-grimm>.
- Showalter, English. « Writing off the Stage: Women Authors and Eighteenth-Century Theater ». *Yale French Studies*, n° 75 (1988): 95-111. <https://doi.org/10.2307/2930309>.
- Sonnet, Martine. « Une fille à éduquer ». Dans *Histoire des femmes en Occident*, 2^e éd., III:131-68. Paris: Éditions Perrin, 2002.
- Steinberger, Deborah. « Spectacles of Intimacy: A New Look at the Comédie Larmoyante ». *L'Esprit Créateur* 39, n° 3 (1999): 64-75. <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0449>.
- Stephens, John Russell. « Censorship ». Dans *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Oxford University Press, 2005. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-712>.
- Thirouin, Laurent. *L'aveuglement salutaire: le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture (1598-1715) : Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*. Paris: Honoré Champion, 1993.
- Trott, David. *Théâtre du XVIIIe siècle : jeux, écritures, regards*. Montpellier: Espaces 34, 2000.
- Van Dijk, Suzanne, et Patricia A. Clancy. « Journal des dames ». Dans *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*. Voltaire Foundation, 2015. <https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0697-journal-des-dames>.
- Zemon Davis, Nathalie, et Arlette Farge, éd. *Histoire des femmes en Occident*. 2^e éd. Vol. III. Tempus. Paris: Éditions Perrin, 2002.

Appendices

Appendice A. Mentions de Catherine Bernard dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1690-12	287-289	1690	Bernard
Mercure de France	1692-08	35-36	1692	Bernard
Mercure de France	1693-09	224-231	1693	Bernard
Mercure de France	1694-05	142-148	1694	Bernard
Mercure de France	1697-05	245	1697	Bernard
Mercure de France	1697-09	14	1697	Bernard
Mercure de France	1698-08	14-21	1698	Bernard
Mercure de France	1698-09	12-18	1698	Bernard
Mercure de France	1698-09	48-49	1698	Bernard
Mercure de France	1699-06	107	1698	Bernard
Mercure de France	1699-09	127-128	1699	Bernard
Mercure de France	1700-08	74	1700	Bernard
Mercure de France	1700-12	138	1700	Bernard
Mercure de France	1701-12	153	1701	Bernard
Observateur des spectacles	1	210-211	1762	Barbier/Bernard/Graffigny
Année littéraire	1773-II	15	1773	Bernard
Correspondance littéraire	12	124-125	1784-05	Bernard/Montesson
Année littéraire	1787-I	260	1787	Bernard

Appendice B. Mentions de Marie-Anne Barbier dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1704-08	186; 288	1704	Barbier
Observateur des spectacles	1	210-211	1762	Barbier/Bernard/Graffigny
Année littéraire	1784-IV	247	1784	Barbier

Appendice C. Mentions de Madeleine-Angélique de Gomez dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1716-01	220-223	1716	Gomez
Mercure de France	1717-11	204	1717	Gomez

Mercure de France	1724-11	2436-2440	1724	Gomez
Mercure de France	1732-05	993-994	1732	Gomez
Année littéraire	1768-I	252	1768	Du Bocage/Graffigny/Gomez
Année littéraire	1770-III	326-327	1770	Gomez/Graffigny/Du Bocage
Correspondance littéraire	7	191-192	1771-02	Gomez
Année littéraire	1775-VI	194	1775	Gomez

Appendice D. Mentions de Denise Lebrun dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1739-06b	1398-1399	1739	Lebrun
Mercure de France	1739-10	2445-2455	1739	Lebrun
Mercure de France	1780-11-04	037	1780	Lebrun

Appendice E. Mentions d'Anne-Marie Du Bocage dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1749-09	193-203	1749	Du Bocage
Mercure de France	1750-12b	157	1750	Du Bocage/Graffigny
Correspondance littéraire	2	111-112	1757-03-15	Du Bocage
Correspondance littéraire	2	333	1759-07-15	Du Bocage/Graffigny
Correspondance littéraire	4	97-100	1764-11-01	Du Bocage
Année littéraire	1764-VIII	48-65	1764	Du Bocage
Année littéraire	1768-I	252	1768	Du Bocage/Graffigny/Gomez
Année littéraire	1770-I	242-243	1770	Du Bocage
Année littéraire	1770-III	326-327	1770	Gomez/Graffigny/Du Bocage
Correspondance littéraire	8	217-218	1773-08	Du Bocage
Correspondance littéraire	9	469	1777-12	Du Bocage
Année littéraire	1788-VII	213	1788	Du Bocage

Appendice F. Mentions de Françoise de Graffigny dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1750-07	196-200	1750	Graffigny
Mercure de France	1750-08	154-159	1750	Graffigny

Mercure de France	1750-12a	164	1750	Graffigny
Mercure de France	1750-12b	157	1750	Du Bocage/Graffigny
Mercure de France	1751-01	134-149	1751	Graffigny
Correspondance littéraire	1	128-129	1754-04-01	Graffigny
Correspondance littéraire	1	176-180	1754-07-01	Graffigny
Mercure de France	1754-07	166-167	1754	Graffigny
Mercure de France	1754-08	184	1754	Graffigny
Année littéraire	1754-VII	288	1754	Graffigny
Mercure de France	1756-01a	171	1756	Graffigny
Mercure de France	1756-08	190	1756	Graffigny
Mercure de France	1756-12	199-200	1756	Clairon/Graffigny
Mercure de France	1757-01b	204	1757	Graffigny
Mercure de France	1757-11	171	1757	Graffigny
Correspondance littéraire	2	241-242	1758-05-01	Graffigny
Mercure de France	1758-06	178-183	1758	Graffigny
Correspondance littéraire	2	275-276	1758-12-01	Graffigny
Année littéraire	1759-I	327-340	1759	Graffigny
Correspondance littéraire	2	328	1759-07-01	Graffigny
Correspondance littéraire	2	333	1759-07-15	Du Bocage/Graffigny
Observateur des spectacles	1	210-211	1762	Barbier/Bernard/Graffigny
Correspondance littéraire	3	89-90	1762-07-15	Graffigny
Observateur des spectacles	1763-08	114-121	1763	Dumesnil/Clairon/Graffigny
Correspondance littéraire	4	054	1764-09-01	Graffigny
Année littéraire	1765-I	306	1765	Graffigny
Année littéraire	1768-I	252	1768	Du Bocage/Graffigny/Gomez
Année littéraire	1770-III	326-327	1770	Gomez/Graffigny/Du Bocage
Année littéraire	1772-VI	221	1772	Graffigny
Mercure de France	1783-05-03	035	1783	Graffigny
Correspondance littéraire	13	298-300	1787-02	Beauharnais/Graffigny
Mercure de France	1788-12-13	076	1788	Graffigny

Appendice G. Mentions de Françoise-Cécile Falconnet dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Correspondance littéraire	7	207-209	1771-03	Falconnet/Rozet

Mercure de France	1771-04a	170-172	1771	Rozet/Falconnet
Mercure de France	1773-07b	144-145	1773	Falconnet
Correspondance littéraire	8	219-220	1773-08	Falconnet

Appendice H. Mentions de Madame Rozet dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Correspondance littéraire	7	207-209	1771-03	Falconnet/Rozet
Correspondance littéraire	7	308-309	1771-11	Saint-Chamond/Rozet
Mercure de France	1771-04a	170-172	1771	Rozet/Falconnet

Appendice I. Mentions de Claire-Marie de Saint-Chamond dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1771-07b	161-164	1771	Saint-Chamond
Correspondance littéraire	7	308-309	1771-11	Saint-Chamond/Rozet
Année littéraire	1790-I	96	1790	Saint-Chamond

Appendice J. Mentions de Marie-Émilie de Montanclos dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Année littéraire	1783-II	193-196	1783	Montanclos
Mercure de France	1783-03-29	232-234	1783	Montanclos
Mercure de France	1783-04-26	159	1783	Montanclos
Année littéraire	1791-V	99-101	1791	Montanclos

Appendice K. Mentions de Charlotte-Jeanne Montesson dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Correspondance littéraire	10	425-426	1781-04	Montesson
Correspondance littéraire	11	377	1783-05	Montesson
Correspondance littéraire	12	38	1784-01	Montesson
Correspondance littéraire	12	50	1784-02	Montesson
Correspondance littéraire	12	124-125	1784-05	Bernard/Montesson
Correspondance littéraire	12	336-341	1785-05	Montesson

Mercure de France	1785-05-14	085	1785	Montesson
Mercure de France	1786-04-22	201 (note)	1786	Montesson

Appendice L. Mentions de Fanny de Beauharnais dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Correspondance littéraire	13	298-300	1787-02	Beauharnais/Graffigny
Mercure de France	1787-04-14	085 (note)	1787	Beauharnais
Correspondance littéraire	13	366-368	1787-05	Beauharnais
Année littéraire	1787-VI	69-79	1787	Beauharnais
Mercure de France	1788-01-19	098	1788	Beauharnais

Appendice M. Mentions d'Olympe de Gouges dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Correspondance littéraire	14	506-507	1789-12	Gouges
Mercure de France	1790-01-09	88-91	1790	Gouges
Mercure de France	1790-04-17	141	1790	Gouges

Appendice N. Mentions de Stéphanie-Félicité de Genlis dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Correspondance littéraire	12	390	1785-08	Genlis
Correspondance littéraire	13	45-46	1786-02	Genlis
Mercure de France	1792-01-14	56-58	1792	Genlis

Appendice O. Mentions d'Adrienne Lecouvreur dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1717-05	123	1717	Lecouvreur
Mercure de France	1721-06a	173	1721	Lecouvreur
Mercure de France	1721-08	101	1721	Lecouvreur
Mercure de France	1721-12	94	1721	Lecouvreur
Mercure de France	1723-01	158	1723	Lecouvreur
Mercure de France	1723-12a	1129-1131	1723	Lecouvreur

Mercure de France	1724-06a	1186	1724	Lecouvreur
Mercure de France	1725-11	2709	1725	Lecouvreur
Mercure de France	1727-06b	1437	1727	Lecouvreur
Mercure de France	1728-03	560	1728	Lecouvreur
Mercure de France	1728-10	2206	1728	Lecouvreur
Mercure de France	1729-06b	1406	1729	Lecouvreur
Mercure de France	1729-07	1659-1660	1729	Lecouvreur
Mercure de France	1729-11	2684	1729	Lecouvreur
Mercure de France	1730-03	577-581	1730	Lecouvreur
Mercure de France	1733-06b	1428	1733	Lecouvreur
Mercure de France	1738-08	1820-1821	1738	Dumesnil/Lecouvreur/Dangeville
Correspondance littéraire	1	036	1753-07-15	Clairon/Lecouvreur/Dumesnil
Année littéraire	1754-I	266	1754	Lecouvreur
Année littéraire	1755-V	14	1755	Lecouvreur
Année littéraire	1759-III	28	1759	Lecouvreur/Dangeville
Mercure de France	1759-10a	195-197	1759	Clairon/Lecouvreur
Observateur des spectacles	2	79	1762	Clairon/Lecouvreur
Observateur des spectacles	2	112-113	1762	Lecouvreur
Correspondance littéraire	3	406	1764-02-01	Dubois/Clairon/Lecouvreur
Correspondance littéraire	5	96-98	1766-05-15	Clairon/Lecouvreur/Saint-Val
Mercure de France	1770-07b	185	1770	Lecouvreur
Année littéraire	1771-IV	247-248	1771	Lecouvreur/Dumesnil/Clairon
Année littéraire	1773-IV	162-163	1773	Lecouvreur
Année littéraire	1773-VII	295	1773	Lecouvreur
Correspondance littéraire	8	210	1773-07	Lecouvreur
Mercure de France	1773-12	159-161	1773	Lecouvreur
Année littéraire	1775-VI	267	1775	Lecouvreur
Année littéraire	1775-VII	20-24	1775	Dangeville/Lecouvreur
Correspondance littéraire	9	308	1777-02	Clairon/Lecouvreur/Raucourt
Correspondance littéraire	9	487	1778-02	Clairon/Lecouvreur/Dumesnil
Année littéraire	1780-VIII	53	1780	Lecouvreur
Année littéraire	1783-II	345-346	1783	Lecouvreur
Mercure de France	1787-04-07	039	1787	Lecouvreur/Clairon/Dumesnil/Dangeville
Correspondance littéraire	15	139	1790-08	Lecouvreur

Appendice P. Mentions de Marie-Anne Dangeville dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1722-04	119	1722	Dangeville
Mercure de France	1725-12a	2905	1725	Dangeville
Mercure de France	1726-07	1653	1726	Dangeville
Mercure de France	1730-01	143-144	1730	Dangeville
Mercure de France	1730-02	369-370	1730	Dangeville
Mercure de France	1730-06a	1200-1201	1730	Dangeville
Mercure de France	1731-09	2191-2193	1731	Dangeville
Mercure de France	1731-11	2633-2635	1731	Dangeville
Mercure de France	1732-06b	1421-1422	1732	Dangeville
Mercure de France	1732-07	1614-1615	1732	Dangeville
Mercure de France	1733-10	2249	1733	Dangeville
Mercure de France	1733-11	2467	1733	Dangeville
Mercure de France	1735-01	139	1735	Dangeville
Mercure de France	1735-11	2465	1735	Dangeville
Mercure de France	1737-11	2482	1737	Dangeville
Mercure de France	1738-08	1820-1821	1738	Dumesnil/Lecouvreur/Dangeville
Mercure de France	1744-02	378-379	1744	Dangeville
Mercure de France	1744-08	1857	1744	Dangeville
Mercure de France	1745-02	58	1745	Dangeville
Mercure de France	1746-06b	137	1746	Dangeville
Mercure de France	1752-06a	165-166	1752	Dangeville
Mercure de France	1752-12	172	1752	Dangeville
Mercure de France	1753-03	178-179	1753	Dangeville
Correspondance littéraire	1	035	1753-07-15	Dangeville
Mercure de France	1753-08	183	1753	Dangeville
Mercure de France	1753-11	174	1753	Dangeville
Année littéraire	1754-I	354	1754	Dangeville
Année littéraire	1754-VII	279-280	1754	Dangeville
Mercure de France	1756-06	201	1756	Dangeville
Mercure de France	1756-07a	188	1756	Dangeville
Mercure de France	1757-01a	201-204	1757	Dangeville
Année littéraire	1758-V	159	1758	Dangeville

Correspondance littéraire	2	270	1758-10-01	Dangeville
Mercure de France	1759-04a	198	1759	Dangeville
Année littéraire	1759-III	28	1759	Lecouvreur/Dangeville
Année littéraire	1759-III	307-309	1759	Clairon/Dangeville
Année littéraire	1759-IV	352-353	1759	Clairon/Dumesnil/Dangeville
Mercure de France	1760-04a	198	1760	Dangeville
Année littéraire	1760-IV	239-240	1760	Dumesnil/Dangeville
Correspondance littéraire	2	425	1760-08-15	Dangeville
Année littéraire	1760-VIII	287	1760	Dangeville
Année littéraire	1761-I	153-154	1761	Dangeville
Mercure de France	1761-06	187-189	1761	Dumesnil/Clairon/Dangeville
Mercure de France	1762-02	195	1762	Dangeville
Mercure de France	1762-03	188-189	1762	Dubois/Dangeville
Observateur des spectacles	1	326	1762	Dangeville
Observateur des spectacles	2	242	1762	Dangeville
Mercure de France	1762-12	152-153	1762	Dumesnil/Dangeville
Correspondance littéraire	3	135	1762-12-01	Dangeville
Mercure de France	1763-01a	170-171	1763	Dangeville
Année littéraire	1763-I	277-280	1763	Dangeville
Mercure de France	1763-03	205-207	1763	Dangeville
Observateur des spectacles	1763 (04)	54	1763	Dangeville/Dumenil/Clairon
Mercure de France	1763-04a	149-150	1763	Dangeville
Mercure de France	1763-04a	191-192	1763	Dangeville
Correspondance littéraire	3	207-208	1763-04-01	Dangeville
Correspondance littéraire	3	215	1763-04-15	Dangeville
Mercure de France	1763-04b	168-173	1763	Dangeville
Année littéraire	1763-IV	244	1763	Dangeville
Mercure de France	1763-07a	182	1763	Dangeville
Mercure de France	1763-07a	205-206	1762	Dangeville
Correspondance littéraire	3	282	1763-07-01	Dangeville
Observateur des spectacles	1763 (09)	129-134	1763	Dangeville
Observateur des spectacles	1763 (10)	146-148	1763	Dangeville/Clairon
Mercure de France	1763-10a	024-028	1763	Dangeville
Mercure de France	1763-10b	180-181	1763	Dumesnil/Dubois/Dangeville
Mercure de France	1765-01a	172	1765	Dangeville

Mercure de France	1765-03	040	1765	Dangeville/Dumesnil
Année littéraire	1765-III	249-251	1765	Dangeville
Année littéraire	1765-IV	224-226	1765	Dangeville/Dumesnil
Correspondance littéraire	5	278	1767-01-15	Dangeville
Année littéraire	1767-IV	94	1767	Clairon/Dangeville
Correspondance littéraire	5	367	1768-02-15	Dangeville
Année littéraire	1768-II	68	1768	Dangeville
Correspondance littéraire	5	441	1768-06-01	Dangeville
Correspondance littéraire	6	101	1769-01-01	Dangeville
Mercure de France	1769-02	159	1769	Dangeville
Mercure de France	1769-12	188	1769	Dangeville
Année littéraire	1770-IV	70-71	1770	Dangeville
Année littéraire	1770-IV	343-344	1770	Dumesnil/Dangeville
Année littéraire	1771-IV	228	1771	Dangeville
Correspondance littéraire	8	166	1773-03	Dangeville
Mercure de France	1773-10a	146; 151-152	1773	Dangeville/Dumesnil
Correspondance littéraire	8	239	1773-10	Dangeville
Mercure de France	1775-09	055-056	1775	Dumesnil/Dangeville
Année littéraire	1775-VII	20-24	1775	Dangeville/Lecouvreur
Correspondance littéraire	9	328	1777-03	Dangeville
Année littéraire	1778-IV	221	1778	Dangeville
Correspondance littéraire	10	417	1781-04	Clairon/Dangeville
Correspondance littéraire	10	428	1781-05	Dangeville
Mercure de France	1784-06-12	050	1784	Dangeville
Année littéraire	1786-I	252	1786	Dangeville
Mercure de France	1787-04-07	039	1787	Lecouvreur/Clairon/Dumesnil/Dangeville

Appendice Q. Mentions de Marie-Françoise Dumesnil dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1737-08	1841	1737	Dumesnil
Mercure de France	1737-09	2071	1737	Dumesnil
Mercure de France	1737-12a	2671	1737	Dumesnil
Mercure de France	1737-12b	2904	1737	Dumesnil

Mercure de France	1738-01	144	1738	Dumesnil
Mercure de France	1738-05	981	1738	Dumesnil
Mercure de France	1738-08	1820-1821	1738	Dumesnil/Lecouvreur/Dangeville
Mercure de France	1739-05	1023	1739	Dumesnil
Mercure de France	1739-12a	2902	1739	Dumesnil
Mercure de France	1740-06a	1202-1203	1740	Dumesnil
Mercure de France	1740-09	2088-2089	1740	Dumesnil
Mercure de France	1743-03	544	1743	Dumesnil
Mercure de France	1743-05	1015	1743	Dumesnil
Mercure de France	1743-10	2278-2281	1743	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1744-03	560-561	1744	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1744-04	809-810	1744	Dumesnil
Mercure de France	1745-03	167	1745	Dumesnil
Mercure de France	1750-06b	142	1750	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	1	036	1753-07-15	Clairon/Lecouvreur/Dumesnil
Correspondance littéraire	1	124	1754-03-15	Dumesnil
Année littéraire	1754-II	141	1754	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1754-12a	172-174	1754	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1755-02	198	1755	Dumesnil
Correspondance littéraire	2	30	1756-09-01	Dumesnil
Mercure de France	1758-07a	177	1758	Clairon/Dumesnil
Année littéraire	1758-V	96	1758	Dumesnil
Année littéraire	1759-IV	24	1759	Dumesnil
Année littéraire	1759-IV	352-353	1759	Clairon/Dumesnil/Dangeville
Mercure de France	1760-05	182-183	1760	Clairon/Dumesnil
Année littéraire	1760-IV	239-240	1760	Dumesnil/Dangeville
Mercure de France	1760-10b	43	1760	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1761-02	200-201	1761	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1761-06	187-189	1761	Dumesnil/Clairon/Dangeville
Mercure de France	1761-07b	187-189	1761	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1761-12	189-190	1761	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1762-01b	057-058	1762	Clairon/Dumesnil
Observateur des spectacles	1	18-19	1762	Clairon/Dumesnil
Observateur des spectacles	1	88	1762	Dumesnil
Observateur des spectacles	1	128-129	1762	Dumesnil

Observateur des spectacles	1	202	1762	Dumesnil
Mercure de France	1762-10a	163-164	1762	Dumesnil
Mercure de France	1762-12	152-153	1762	Dumesnil/Dangeville
Observateur des spectacles	2	213-214	1762	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1763-01a	061	1763	Dumesnil
Mercure de France	1763-01a	175	1763	Dumesnil
Observateur des spectacles	1763-05	66	1763	Dumesnil/Clairon
Observateur des spectacles	1763-08	114-121	1763	Dumesnil/Clairon/Graffigny
Mercure de France	1763-10a	194	1763	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1763-10b	180-181	1763	Dumesnil/Dubois/Dangeville
Observateur des spectacles	1763-11	163-166	1763	Dubois/Dumesnil/Clairon
Mercure de France	1763-12	159	1763	Dumesnil/Dubois
Mercure de France	1763-12	178	1763	Dumesnil
Mercure de France	1763-12	NP	1763	Dumesnil/Dubois
Année littéraire	1763-VIII	91-92	1763	Dumesnil
Année littéraire	1763-VIII	206	1763	Dumesnil
Mercure de France	1764-10b	178	1764	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1765-01b	184	1765	Dumesnil
Mercure de France	1765-02	188	1765	Dumesnil
Mercure de France	1765-02	194	1765	Dumesnil
Correspondance littéraire	4	187-191	1765-02-15	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1765-03	040	1765	Dangeville/Dumesnil
Année littéraire	1765-IV	224-226	1765	Dangeville/Dumesnil
Année littéraire	1765-IV	234-235	1765	Dumesnil
Mercure de France	1765-06	176-177	1765	Dumesnil/Dubois
Mercure de France	1765-06	181-183	1765	Dumesnil
Mercure de France	1765-06	186	1765	Dumesnil
Mercure de France	1765-07a	207-208	1765	Dumesnil
Année littéraire	1765-VIII	254	1765	Dumesnil
Mercure de France	1766-04b	197	1766	Dumesnil/Dubois
Correspondance littéraire	5	272	1767-01-01	Dumesnil
Mercure de France	1767-01a	182	1767	Dumesnil
Mercure de France	1767-01a	193-194	1767	Dumesnil
Mercure de France	1767-01a	201-202	1767	Dumesnil/Dubois/Clairon
Mercure de France	1767-02	169	1767	Dumesnil

Mercure de France	1767-03	213; 215	1767	Dumesnil/Clairon
Mercure de France	1767-12	187-188	1767	Dumesnil
Mercure de France	1768-04b	198	1768	Dumesnil
Correspondance littéraire	6	139-143	1769-02-01	Vestris/Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1769-06	182	1769	Dumesnil
Année littéraire	1769-IV	213	1769	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1769-07a	162-165	1769	Clairon/Dubois/Dumesnil/Saint-Val/Vestris
Correspondance littéraire	7	8-10	1770-07-01	Clairon/Dumesnil
Année littéraire	1770-IV	343-344	1770	Dumesnil/Dangeville
Correspondance littéraire	7	78	1770-10-01	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1770-08	170-171	1770	Dumesnil/Dubois
Mercure de France	1771-03	165	1771	Dumesnil
Année littéraire	1771-IV	247-248	1771	Lecouvreur/Dumesnil/Clairon
Année littéraire	1771-VIII	335	1771	Dumesnil
Année littéraire	1772-IV	48-49	1772	Dumesnil/Clairon
Correspondance littéraire	8	19-20	1772-07	Clairon/Dumesnil/Saint-Val/Vestris/Dubois
Correspondance littéraire	8	58	1772-10	Dumesnil
Mercure de France	1773-10a	151-152	1773	Dangeville/Dumesnil
Mercure de France	1774-09	204	1774	Raucourt/Dumesnil/Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1774-10b	157	1774	Raucourt/Dumesnil/Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1775-09	055-056	1775	Dumesnil/Dangeville
Correspondance littéraire	9	10	1776-03	Dumesnil
Mercure de France	1776-04a	190	1776	Dumesnil
Mercure de France	1776-05	172	1776	Dumesnil/Saint-Val
Correspondance littéraire	9	146-148	1776-07	Dumesnil/Saint-Val/Clairon
Mercure de France	1777-04a	165	1777	Dumesnil
Correspondance littéraire	9	487	1778-02	Clairon/Lecouvreur/Dumesnil
Mercure de France	1778-03	211-212	1778	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1778-04b	196-197	1778	Dumesnil
Mercure de France	1778-09-15	160-161	1778	Saint-Val/Dumesnil
Mercure de France	1778-10-05	053-054	1778	Saint-Val/Dumesnil
Mercure de France	1778-11-25	297-298	1778	Saint-Val/Dumesnil
Correspondance littéraire	10	156	1779-02	Clairon/Dumesnil/Saint-Val
Mercure de France	1779-04-25	244-246	1779	Saint-Val/Clairon/Dumesnil
Année littéraire	1782-I	226	1782	Dumesnil

Année littéraire	1782-III	40	1782	Dumesnil/Clairon
Correspondance littéraire	12	154	1784-06	Clairon/Dumesnil/Vestris
Année littéraire	1786-I	273-274	1786	Clairon/Dumesnil/Raucourt
Mercure de France	1787-04-07	039	1787	Lecouvreur/Clairon/Dumesnil/Dangeville
Année littéraire	1787-V	184	1787	Dumesnil
Correspondance littéraire	14	245	1789-02	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	14	506	1789-12	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	15	67	1790-05	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	15	206	1790-11	Raucourt/La Chassaingne/Clairon/Dumesnil

Appendice R. Mentions de Claire-Josèphe-Hippolyte Clairon dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Mercure de France	1743-09	2080-2081	1743	Clairon
Mercure de France	1743-10	2278-2281	1743	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1743-10	2308	1743	Clairon
Mercure de France	1744-03	560-561	1744	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1745-06a	141	1745	Clairon
Mercure de France	1745-06b	177-178	1745	Clairon
Mercure de France	1745-11	183	1745	Clairon
Mercure de France	1746-01	154	1746	Clairon
Mercure de France	1748-02	148	1748	Clairon
Mercure de France	1750-06b	142	1750	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	1	036	1753-07-15	Clairon/Lecouvreur/Dumesnil
Mercure de France	1754-06b	178	1754	Clairon
Mercure de France	1754-10	162	1754	Clairon
Mercure de France	1754-12a	172-174	1754	Clairon/Dumesnil
Année littéraire	1754-I	314	1754	Clairon
Année littéraire	1754-II	141	1754	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1755-01	196	1755	Clairon
Mercure de France	1755-09	225	1755	Clairon
Mercure de France	1755-11	195-198	1755	Clairon
Mercure de France	1755-12a	238-239	1755	Clairon
Année littéraire	1755-VII	146	1755	Clairon
Correspondance littéraire	1	377; 380	1755-08-15	Clairon

Mercure de France	1756-10a	186	1756	Clairon
Mercure de France	1756-12	199-200	1756	Clairon/Graffigny
Correspondance littéraire	2	045-046	1756-10-01	Clairon
Mercure de France	1757-07	204-205	1757	Clairon
Mercure de France	1758-02	170	1758	Clairon
Mercure de France	1758-04b	165-166	1758	Clairon
Mercure de France	1758-07a	177	1758	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1758-09	191-192	1758	Clairon
Correspondance littéraire	2	226	1758-03-15	Clairon
Correspondance littéraire	2	268	1758-10-01	Clairon
Mercure de France	1759-06	202	1759	Clairon
Mercure de France	1759-07a	191-195	1759	Clairon/Dubois
Mercure de France	1759-10a	195-197	1759	Clairon/Lecouvreur
Mercure de France	1759-10b	196-198	1759	Clairon
Mercure de France	1759-11	200	1759	Clairon
Année littéraire	1759-I	51-52	1759	Clairon
Année littéraire	1759-III	303	1759	Clairon
Année littéraire	1759-III	307-309	1759	Clairon/Dangeville
Année littéraire	1759-III	351-352	1759	Clairon/Dubois
Année littéraire	1759-IV	352-353	1759	Clairon/Dumesnil/Dangeville
Année littéraire	1759-V	217-218	1759	Clairon
Année littéraire	1759-VI	303	1759	Clairon
Année littéraire	1759-VII	284	1759	Clairon
Mercure de France	1760-02	042	1760	Clairon
Mercure de France	1760-05	182-183	1760	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1760-07a	187	1760	Clairon/Dubois
Mercure de France	1760-10a	031-032	1760	Clairon
Mercure de France	1760-10a	182	1760	Clairon
Mercure de France	1760-10b	43	1760	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1760-11	037	1760	Clairon
Mercure de France	1760-12	176	1760	Clairon
Année littéraire	1760-II	22	1760	Clairon
Année littéraire	1760-V	349-350	1760	Clairon
Année littéraire	1760-VIII	326	1760	Clairon
Correspondance littéraire	2	438	1760-10-01	Clairon

Correspondance littéraire	2	441	1760-10-01	Clairon
Mercure de France	1761-02	200-201	1761	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1761-03	193-194	1761	Clairon
Mercure de France	1761-04a	161-162	1761	Clairon
Mercure de France	1761-06	187-189	1761	Dumesnil/Clairon/Dangeville
Mercure de France	1761-07a	185-186	1761	Clairon
Mercure de France	1761-07b	187-189	1761	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1761-10a	190-191	1761	Clairon
Mercure de France	1761-12	189-190	1761	Clairon/Dumesnil
Année littéraire	1761-VII	331-334	1761	Clairon
Observateur des spectacles	1	18-19	1762	Clairon/Dumesnil
Observateur des spectacles	1	44	1762	Clairon
Observateur des spectacles	1	51-53	1762	Clairon
Observateur des spectacles	1	55-57	1762	Clairon
Observateur des spectacles	1	102-103	1762	Clairon
Observateur des spectacles	1	268-270	1762	Clairon/Dubois
Observateur des spectacles	1	313-314	1762	Clairon
Mercure de France	1762-01b	057-058	1762	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1762-01b	205	1762	Clairon
Mercure de France	1762-02	162	1762	Clairon
Mercure de France	1762-04a	055-056	1762	Clairon
Mercure de France	1762-04b	185	1762	Clairon
Mercure de France	1762-06	165	1762	Clairon
Mercure de France	1762-08	183-184	1762	Clairon
Mercure de France	1762-09	011-013	1762	Clairon
Mercure de France	1762-09	176	1762	Dubois/Clairon
Mercure de France	1762-12	173-174	1762	Clairon
Observateur des spectacles	2	79	1762	Clairon/Lecouvreur
Observateur des spectacles	2	127	1762	Clairon
Observateur des spectacles	2	150	1762	Clairon
Observateur des spectacles	2	213-214	1762	Clairon/Dumesnil
Observateur des spectacles	2	294	1762	Clairon
Observateur des spectacles	2	303	1762	Clairon
Correspondance littéraire	3	131	1762-11-15	Clairon
Observateur des spectacles	1763-02	28	1763	Clairon

Observateur des spectacles	1763-03	46	1763	Clairon
Observateur des spectacles	1763-04	54	1763	Dangeville/Dumenil/Clairon
Mercure de France	1763-04a	186-187	1763	Clairon/Dubois
Observateur des spectacles	1763-05	66	1763	Dumesnil/Clairon
Observateur des spectacles	1763-08	114-121	1763	Dumesnil/Clairon/Graffigny
Mercure de France	1763-09	179-180	1763	Clairon
Observateur des spectacles	1763-10	146-148	1763	Dangeville/Clairon
Mercure de France	1763-10a	194	1763	Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1763-11	174	1763	Clairon
Mercure de France	1763-11	176	1763	Clairon
Observateur des spectacles	1763-11	163-166	1763	Dubois/Dumesnil/Clairon
Mercure de France	1763-12	150-151	1763	Clairon
Correspondance littéraire	3	222	1763-05-01	Clairon
Correspondance littéraire	3	341	1763-09-15	Clairon/Dubois
Correspondance littéraire	3	353-354	1763-10-01	Clairon
Mercure de France	1764-03	214-215	1764	Clairon
Mercure de France	1764-04b	172-173	1764	Clairon
Mercure de France	1764-10a	066-068	1764	Clairon
Mercure de France	1764-10a	169	1764	Clairon
Mercure de France	1764-10b	178	1764	Clairon/Dumesnil
Année littéraire	1764-VIII	300-301	1764	Clairon
Correspondance littéraire	3	388	1764-01-01	Clairon
Correspondance littéraire	3	406	1764-02-01	Dubois/Clairon/Lecouvreur
Correspondance littéraire	4	038; 047	1764-08-15	Clairon
Correspondance littéraire	4	056	1764-09-01	Clairon
Mercure de France	1765-01a	190	1765	Clairon
Mercure de France	1765-04a	019	1765	Clairon
Année littéraire	1765-VIII	253	1765	Clairon/Dubois
Correspondance littéraire	4	187-191	1765-02-15	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	4	201	1765-03-01	Clairon
Correspondance littéraire	4	243-247	1765-04-15	Clairon/Dubois
Correspondance littéraire	4	271-273	1765-05-15	Clairon/Dubois
Correspondance littéraire	4	296-297	1765-06-15	Clairon
Correspondance littéraire	4	316-317	1765-07-15	Clairon
Correspondance littéraire	4	320	1765-07-15	Clairon

Correspondance littéraire	4	343-345	1765-08-01	Clairon
Correspondance littéraire	4	362-363	1765-09-01	Clairon
Mercure de France	1766-05	191-192	1766	Clairon/Dubois
Année littéraire	1766-IV	46-47	1766	Clairon
Correspondance littéraire	5	26-27	1766-03-01	Clairon/Saint-Val/Dubois
Correspondance littéraire	5	66	1766-04-01	Clairon
Correspondance littéraire	5	96-98	1766-05-15	Clairon/Lecouvreur/Saint-Val
Correspondance littéraire	5	116-117	1766-06-15	Clairon
Correspondance littéraire	5	222-223	1766-11-15	Clairon
Mercure de France	1767-01a	201-202	1767	Dumesnil/Dubois/Clairon
Mercure de France	1767-03	213; 215	1767	Dumesnil/Clairon
Année littéraire	1767-IV	94	1767	Clairon/Dangeville
Correspondance littéraire	5	318	1767-02-15	Clairon
Mercure de France	1768-05	036-037	1768	Clairon
Correspondance littéraire	5	361	1768-01-15	Clairon
Correspondance littéraire	5	416	1768-05-01	Clairon
Correspondance littéraire	5	416-418	1768-05-01	Clairon/Vestris
Correspondance littéraire	6	37	1768-09-15	Clairon
Correspondance littéraire	6	75-76	1768-12-15	Clairon
Mercure de France	1769-07a	162-165	1769	Clairon/Dubois/Dumesnil/Saint-Val/Vestris
Année littéraire	1769-I	344	1769	Clairon
Année littéraire	1769-IV	213	1769	Clairon/Dumesnil
Année littéraire	1769-VI	16	1769	Clairon
Correspondance littéraire	6	105	1769-01-01	Clairon
Correspondance littéraire	6	139-143	1769-02-01	Vestris/Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1770-06	187-188	1770	Vestris/Dubois/Clairon
Correspondance littéraire	6	349	1770-01-15	Clairon
Correspondance littéraire	6	371	1770-03-01	Clairon/Vestris
Correspondance littéraire	7	8-10	1770-07-01	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	7	78	1770-10-01	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	7	98-99	1770-11-15	Clairon
Année littéraire	1771-IV	247-248	1771	Lecouvreur/Dumesnil/Clairon
Correspondance littéraire	7	174-175	1771-01	Clairon
Mercure de France	1772-10b	161	1772	Clairon
Année littéraire	1772-IV	48-49	1772	Dumesnil/Clairon

Correspondance littéraire	8	19-20	1772-07	Clairon/Dumesnil/Saint-Val/Vestris/Dubois
Correspondance littéraire	8	63-66	1772-10	Clairon
Mercure de France	1774-11	205-206	1774	Clairon
Année littéraire	1774-II	196	1774	Clairon
Correspondance littéraire	8	282	1774-02	Clairon
Correspondance littéraire	9	146-148	1776-07	Dumesnil/Saint-Val/Clairon
Correspondance littéraire	9	187	1776-09	Clairon
Correspondance littéraire	9	308	1777-02	Clairon/Lecouvreur/Raucourt
Correspondance littéraire	9	327	1777-03	Clairon
Mercure de France	1778-03	211-212	1778	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	9	487	1778-02	Clairon/Lecouvreur/Dumesnil
Mercure de France	1779-04-25	244-246	1779	Saint-Val/Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	10	156	1779-02	Clairon/Dumesnil/Saint-Val
Correspondance littéraire	10	188	1779-05	Clairon
Année littéraire	1780-II	249	1780	Clairon
Correspondance littéraire	10	306	1780-07	Raucourt/Clairon
Correspondance littéraire	10	417	1781-04	Clairon/Dangeville
Année littéraire	1782-III	40	1782	Dumesnil/Clairon
Correspondance littéraire	11	419	1783-08	Clairon
Année littéraire	1784-IV	191	1784	Clairon
Correspondance littéraire	12	10	1784-01	Clairon
Correspondance littéraire	12	154	1784-06	Clairon/Dumesnil/Vestris
Correspondance littéraire	12	409	1785-08	Clairon
Année littéraire	1786-I	62	1786	Clairon
Année littéraire	1786-I	273-274	1786	Clairon/Dumesnil/Raucourt
Correspondance littéraire	13	1-3	1786-01	Clairon
Correspondance littéraire	13	172	1786-08	Clairon/Vestris
Mercure de France	1787-04-07	039	1787	Lecouvreur/Clairon/Dumesnil/Dangeville
Correspondance littéraire	13	473	1787-11	Clairon
Année littéraire	1789-III	121	1789	Clairon
Correspondance littéraire	14	245	1789-02	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	14	506	1789-12	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	15	67	1790-05	Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	15	206	1790-11	Raucourt/La Chassigne/Clairon/Dumesnil

Appendice S. Mentions de Marie-Madeleine Dubois dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Année littéraire	1759-III	349	1759	Dubois
Année littéraire	1759-III	351-352	1759	Clairon/Dubois
Mercure de France	1759-07a	069	1759	Dubois
Mercure de France	1759-07a	191-195	1759	Clairon/Dubois
Mercure de France	1759-09	201	1759	Dubois
Année littéraire	1760-IV	287-288	1760	Dubois
Mercure de France	1760-07a	187	1760	Clairon/Dubois
Mercure de France	1762-03	188-189	1762	Dubois/Dangeville
Mercure de France	1760-07b	190	1760	Dubois
Mercure de France	1761-07a	041-042	1761	Dubois
Observateur des spectacles	1	268-270	1762	Clairon/Dubois
Mercure de France	1762-09	176	1762	Dubois/Clairon
Observateur des spectacles	2	5	1762	Dubois
Mercure de France	1763-04a	186-187	1763	Clairon/Dubois
Observateur des spectacles	1763-04	61	1763	Dubois
Observateur des spectacles	1763-05	79-80	1763	Dubois
Mercure de France	1763-06	034	1763	Dubois
Mercure de France	1763-09	188-189	1763	Dubois
Correspondance littéraire	3	341	1763-09-15	Clairon/Dubois
Mercure de France	1763-10b	180-181	1763	Dumesnil/Dubois/Dangeville
Observateur des spectacles	1763-11	163-166	1763	Dubois/Dumesnil/Clairon
Mercure de France	1763-12	159	1763	Dumesnil/Dubois
Mercure de France	1763-12	179	1763	Dubois
Mercure de France	1763-12	NP	1763	Dumesnil/Dubois
Correspondance littéraire	3	406	1764-02-01	Dubois/Clairon/Lecouvreur
Mercure de France	1764-10a	079	1764	Dubois
Correspondance littéraire	4	243-247	1765-04-15	Clairon/Dubois
Correspondance littéraire	4	271-273	1765-05-15	Clairon/Dubois
Mercure de France	1765-06	176-177	1765	Dumesnil/Dubois
Mercure de France	1765-09	176-177	1765	Dubois
Correspondance littéraire	4	379	1765-09-15	Dubois
Mercure de France	1765-10a	180	1765	Dubois

Année littéraire	1765-VIII	253	1765	Clairon/Dubois
Correspondance littéraire	5	26-27	1766-03-01	Clairon/Saint-Val/Dubois
Mercure de France	1766-04b	197	1766	Dumesnil/Dubois
Mercure de France	1766-05	191-192	1766	Clairon/Dubois
Mercure de France	1766-08	213	1766	Dubois
Mercure de France	1766-09	194	1766	Dubois
Mercure de France	1766-12	199	1766	Dubois
Mercure de France	1767-01a	201-202	1767	Dumesnil/Dubois/Clairon
Mercure de France	1767-07b	199	1767	Dubois
Mercure de France	1767-09	198	1767	Dubois
Mercure de France	1769-04a	147	1769	Vestris/Dubois
Année littéraire	1769-IV	249	1769	Dubois
Mercure de France	1769-07a	162-165	1769	Clairon/Dubois/Dumesnil/Saint-Val/Vestris
Mercure de France	1769-07b	179	1769	Dubois
Mercure de France	1769-12	165	1769	Vestris/Dubois
Mercure de France	1770-06	187-188	1770	Vestris/Dubois/Clairon
Mercure de France	1770-07a	187-188	1770	Dubois
Mercure de France	1770-08	170-171	1770	Dumesnil/Dubois
Correspondance littéraire	7	234	1771-04	Dubois/Saint-Val/Vestris
Mercure de France	1771-05	187; 189	1771	Vestris/Dubois/Saint-Val
Mercure de France	1772-01a	156-157	1772	Dubois
Correspondance littéraire	8	19-20	1772-07	Clairon/Dumesnil/Saint-Val/Vestris/Dubois
Mercure de France	1780-08-05	012	1780	Dubois

Appendice T. Mentions de Marie-Pauline-Christine Saint-Val dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
Correspondance littéraire	5	96-98	1766-05-15	Clairon/Lecouvreur/Saint-Val
Mercure de France	1766-06	196-199	1766	Saint-Val
Mercure de France	1766-12	196-199	1766	Saint-Val
Mercure de France	1768-01a	254-254	1768	Saint-Val
Mercure de France	1769-07a	162-165	1769	Clairon/Dubois/Dumesnil/Saint-Val/Vestris
Correspondance littéraire	7	234	1771-04	Dubois/Saint-Val/Vestris
Mercure de France	1771-05	187; 189	1771	Vestris/Dubois/Saint-Val
Mercure de France	1771-07a	159	1771	Vestris/Saint-Val

Mercure de France	1772-02	181	1772	Saint-Val
Correspondance littéraire	8	19-20	1772-07	Clairon/Dumesnil/Saint-Val/Vestris/Dubois
Mercure de France	1773-02	136, 139	1773	Raucourt/Saint-Val
Année littéraire	1774-V	133-136	1774	Saint-Val
Mercure de France	1774-09	204	1774	Raucourt/Dumesnil/Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1774-10b	157	1774	Raucourt/Dumesnil/Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1776-05	172	1776	Dumesnil/Saint-Val
Correspondance littéraire	9	146-148	1776-07	Dumesnil/Saint-Val/Clairon
Mercure de France	1776-07b	174	1776	Vestris/Saint-Val
Correspondance littéraire	9	158	1776-08	Saint-Val
Mercure de France	1776-09	161	1776	Saint-Val
Correspondance littéraire	9	284	1777-01	Saint-Val
Mercure de France	1777-01a	194-195	1777	Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1777-02	176	1777	Saint-Val
Mercure de France	1777-11	167	1777	Saint-Val
Mercure de France	1778-09-15	160-161	1778	Saint-Val/Dumesnil
Mercure de France	1778-09-25	303-304	1778	Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1778-10-05	053-054	1778	Saint-Val/Dumesnil
Mercure de France	1778-11-25	297-298	1778	Saint-Val/Dumesnil
Correspondance littéraire	10	151	1779-02	Saint-Val
Correspondance littéraire	10	156	1779-02	Clairon/Dumesnil/Saint-Val
Mercure de France	1779-03-05	054	1779	Saint-Val
Mercure de France	1779-04-25	244-246	1779	Saint-Val/Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1779-04-25	306	1779	Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1779-07-17	137-138	1779	Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1779-12-11	094-095	1779	Saint-Val
Correspondance littéraire	10	348	1780-10	Saint-Val
Mercure de France	1780-11-04	041	1780	Saint-Val
Correspondance littéraire	10	438	1781-06	Saint-Val
Mercure de France	1784-08-28	181-183	1784	Saint-Val
Année littéraire	1786-V	240	1786	Saint-Val

Appendice U. Mentions de Françoise-Marie-Rosette Vestris dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
------------	--------	-------	-------	-----------------------

Correspondance littéraire	5	416-418	1768-05-01	Clairon/Vestris
Mercure de France	1769-01a	160-161	1769	Vestris
Mercure de France	1769-01b	150-151	1769	Vestris
Correspondance littéraire	6	139-143	1769-02-01	Vestris/Clairon/Dumesnil
Mercure de France	1769-02	177-178	1769	Vestris
Mercure de France	1769-03	150	1769	Vestris
Mercure de France	1769-04a	147	1769	Vestris/Dubois
Mercure de France	1769-07a	162-165	1769	Clairon/Dubois/Dumesnil/Saint-Val/Vestris
Mercure de France	1769-08	164	1769	Vestris
Mercure de France	1769-12	165	1769	Vestris/Dubois
Correspondance littéraire	6	371	1770-03-01	Clairon/Vestris
Mercure de France	1770-03	148-149	1770	Vestris
Mercure de France	1770-04a	171	1770	Vestris
Mercure de France	1770-06	187-188	1770	Vestris/Dubois/Clairon
Mercure de France	1770-09	165	1770	Vestris
Correspondance littéraire	7	112	1770-11-15	Vestris
Mercure de France	1771-01a	189-190	1771	Vestris
Correspondance littéraire	7	175	1771-01	Vestris/Clairon
Correspondance littéraire	7	234	1771-04	Dubois/Saint-Val/Vestris
Correspondance littéraire	7	248	1771-05	Vestris
Mercure de France	1771-05	187; 189	1771	Vestris/Dubois/Saint-Val
Mercure de France	1771-07a	159	1771	Vestris/Saint-Val
Correspondance littéraire	8	19-20	1772-07	Clairon/Dumesnil/Saint-Val/Vestris/Dubois
Mercure de France	1772-11	157-158	1772	Vestris
Mercure de France	1773-04b	022	1773	Vestris
Correspondance littéraire	8	307	1774-02	Vestris
Mercure de France	1774-09	204	1774	Raucourt/Dumesnil/Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1774-10b	157	1774	Raucourt/Dumesnil/Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1775-12	154-155	1775	Vestris
Mercure de France	1776-07b	174	1776	Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1777-01a	194-195	1777	Vestris/Saint-Val
Correspondance littéraire	9	377	1777-07	Vestris
Mercure de France	1777-07b	181	1777	Vestris
Correspondance littéraire	9	493-494	1778-02	Vestris
Correspondance littéraire	10	8	1778-03	Vestris

Mercure de France	1778-04a	169-170	1778	Vestris
Mercure de France	1778-05	156	1778	Vestris
Mercure de France	1778-07-05	066	1778	Vestris
Mercure de France	1778-08-05	067	1778	Vestris
Mercure de France	1778-09-05	067-068	1778	Vestris
Mercure de France	1778-09-25	303-304	1778	Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1778-12-15	177	1778	Vestris
Correspondance littéraire	10	148	1779-02	Vestris
Mercure de France	1779-02-15	165	1779	Vestris
Mercure de France	1779-03-15	186	1779	Vestris
Mercure de France	1779-04-25	306	1779	Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1779-07-17	137-138	1779	Vestris/Saint-Val
Correspondance littéraire	10	439	1781-06	Raucourt/Vestris
Mercure de France	1781-12-22	242-243	1781	Vestris
Correspondance littéraire	11	315	1783-01	Vestris
Correspondance littéraire	11	381	1783-05	Vestris
Mercure de France	1784-03-13	089-090	1784	Vestris
Correspondance littéraire	12	154	1784-06	Clairon/Dumesnil/Vestris
Mercure de France	1785-06-25	184	1785	Vestris
Mercure de France	1786-04-22	203	1786	Vestris
Correspondance littéraire	13	172	1786-08	Clairon/Vestris
Mercure de France	1789-11-28	094	1789	Vestris
Correspondance littéraire	15	120	1790-07	Vestris
Correspondance littéraire	15	196-197	1790-10	Raucourt/Vestris
Mercure de France	1791-05-07	042	1791	Vestris
Mercure de France	1791-05-28	147	1791	Vestris
Mercure de France	1791-07-16	115-116	1791	Vestris
Mercure de France	1791-12-17	093	1791	Vestris
Mercure de France	1792-05-19	083	1792	Vestris
Mercure de France	1793-02-25	442	1792	Vestris
Correspondance littéraire	16	370-377		Raucourt/Vestris

Appendice V. Mentions de Françoise-Marie-Antoinette Raucourt dans la presse périodique

Périodique	Volume	Pages	Année	Personnes mentionnées
------------	--------	-------	-------	-----------------------

Mercure de France	1771-01a	076	1771	Raucourt
Correspondance littéraire	8	151-156	1773-01	Raucourt
Mercure de France	1773-01b	161-166	1773	Raucourt
Mercure de France	1773-02	136, 139	1773	Raucourt/Saint-Val
Mercure de France	1773-03	183	1773	Raucourt
Mercure de France	1773-04b	171-172	1773	Raucourt
Mercure de France	1773-07b	145-146	1773	Raucourt
Correspondance littéraire	8	235	1773-10	Raucourt
Mercure de France	1773-10b	171	1773	Raucourt
Année littéraire	1773-VIII	245	1773	Raucourt
Mercure de France	1774-01a	151	1774	Raucourt
Correspondance littéraire	8	299-300	1774-02	Raucourt
Année littéraire	1774-VII	277	1774	Raucourt
Mercure de France	1774-09	204	1774	Raucourt/Dumesnil/Vestris/Saint-Val
Mercure de France	1774-10b	157	1774	Raucourt/Dumesnil/Vestris/Saint-Val
Correspondance littéraire	9	94-96	1776-06	Raucourt
Correspondance littéraire	9	308	1777-02	Clairon/Lecouvreur/Raucourt
Mercure de France	1779-09-25	186-187	1779	Raucourt
Correspondance littéraire	10	306	1780-07	Raucourt/Clairon
Correspondance littéraire	10	439	1781-06	Raucourt/Vestris
Mercure de France	1781-10-27	189	1781	Raucourt
Correspondance littéraire	11	61-63	1782-03	Raucourt
Correspondance littéraire	11	66	1782-03	Raucourt
Mercure de France	1782-03-09	089	1782	Raucourt
Mercure de France	1782-03-16	132-136	1782	Raucourt
Mercure de France	1782-04-13	085	1782	Raucourt
Année littéraire	1782-VII	102-115	1782	Raucourt
Correspondance littéraire	12	93	1784-04	Raucourt
Mercure de France	1784-04-03	41-42	1784	Raucourt
Mercure de France	1785-03-26	180-181	1785	Raucourt
Correspondance littéraire	12	470	1785-10	Raucourt
Année littéraire	1786-I	273-274	1786	Clairon/Dumesnil/Raucourt
Mercure de France	1786-02-18	137-138	1786	Raucourt
Correspondance littéraire	13	169	1786-08	Raucourt
Année littéraire	1786-VIII	129	1786	Raucourt

Correspondance littéraire	14	391	1789-06	Raucourt
Correspondance littéraire	15	53	1790-05	Raucourt
Correspondance littéraire	15	196-197	1790-10	Raucourt/Vestris
Correspondance littéraire	15	206	1790-11	Raucourt/La Chassaigne/Clairon/Dumesnil
Correspondance littéraire	16	370-377		Raucourt/Vestris