

DE LA MISE EN SCÈNE DE SOI :
LES MÉMOIRES DES HOMMES ET DES FEMMES DE THÉÂTRE AU XVIII^e SIÈCLE

Par

Michaël Blais

Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

Août 2017

© Michaël Blais, 2017

RÉSUMÉ

Le théâtre du XVIII^e siècle s'affranchit lentement d'une pratique de cour, trouvant une place toujours plus grande à Paris et en province. Dès lors, le public s'accroît tout comme son intérêt pour le fait théâtral. Témoignage éloquent de cette « théâtromanie », les écrits portant sur le monde de la scène connaissent un essor inédit auquel participent les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre, corpus à peu près ignoré par la critique littéraire. Les commentaires métadiscursifs (les discours qui traitent du discours) des Mémoires permettent d'éclairer au moins deux intentions communes à tous leurs auteurs : celle de défendre la réputation du théâtre, encore chargée d'opprobre au XVIII^e siècle, et celle d'asseoir la mémoire de ces personnages promis à l'oubli en raison de l'éphémérité attachée au théâtre (Chapitre I). S'ils n'entrent plus en dialogue avec l'Histoire comme c'était le cas aux XVI^e et XVII^e siècles, les mémorialistes du corpus doivent en revanche disposer d'un certain capital social. Tous les Mémoires des praticiens du théâtre font montre de leur ascendance modeste et d'une émancipation sociale que la scène leur a permise (Chapitre II). La valorisation de l'interprétation théâtrale se déploie aussi à partir de sa théorisation, qui se détache de l'*actio* rhétorique. À l'aune d'un théâtre qui cherche un maximum d'effet de vérité, notamment en demandant aux acteurs de réinvestir leurs propres sentiments dans ceux de leurs personnages, il semble que les Mémoires soient un lieu d'exploration privilégié afin de penser la pratique du théâtre, puisqu'ils mêlent les considérations personnelles et théoriques (Chapitre III). Les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre sont pour le moins nombreux, ce qui signale l'importance du corpus dans le paysage médiatique de l'époque, de même que la pertinence de cette étude. Cette dernière se penche essentiellement sur cinq acteurs (Clairon, Dazincourt, Dumesnil, Lekain et Préville), deux dramaturges influents (Goldoni et Marmontel) et un directeur de théâtre (Monnet).

—

ABSTRACT

In the 18th century, drama slowly broke away from its courtly tradition and found an increasing echo in Paris and other regions of France. With the broadening of its audience came a growing interest in drama itself. The unprecedented production of writings about the world of theatre, such as the memoirs written by its community, which are often overlooked by literary critics, can serve as evidence of this phenomenon. At least two motives can be isolated from the meta-discourse (discourse about discourse) found in these memoirs: (1) to defend the reputation of drama as a practice, which at the time was still met with harsh criticism, and (2) perpetuate the legacy of the characters otherwise condemned to oblivion by the fleeting nature of dramatic performances (Chapter I). Although the memorialists of this corpus are not concerned with history, as it was the case in the 16th and 17th centuries, they ought to acquire a certain social capital. In their texts, the memorialists chosen for this study refer to their modest background and the social emancipation enabled by their profession (Chapter II). Shifting away from the teaching of rhetoric, the theorization of drama contributed to its appreciation by the public. In the light of a dramatic literature eager to remain as authentic as possible, by expecting actors to pour their own feelings into the characters, these biographies appear to be the ideal ground to explore the practice of theater as it incorporates both personal and theoretical considerations (Chapter III). The abundance of memoirs related to the performing arts world emphasizes the importance of the corpus in the media landscape of the time and justifies the relevance of this study. The main focus of this analysis will be on five actors (Clairon, Dazincourt, Dumesnil, Lekain and Préville), two influential playwrights (Goldoni and Marmontel) and one theatre director (Monnet).

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ / ABSTRACT	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
TABLE DES PLANCHES	vi
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
Mémoires et théâtre à l'ombre des Lumières	4
Notices biographiques	11
CHAPITRE I	
« PETITS RAISONNEMENTS ET QUELQUES RETOURS SUR MOI-MÊME » : QUAND LES MÉMOIRES SE DISENT	19
C'est l'intention qui compte : dire les autres	22
La tradition des Mémoires : se dire	29
État des Mémoires au XVIII ^e siècle	38
Coïncidence entre le naître et le devenir	42
CHAPITRE II	
LA VIE PRIVÉE DES PERSONNALITÉS PUBLIQUES	49
Entrer dehors : l'annonce d'une carrière théâtrale	54
Le mal dans le remède : les Mémoires qui diffament	62
L'actrice et le théâtre	75
Là où la mémoire reprend ses droits	86
Montée sociale sur l'échelle de la vertu	91
CHAPITRE III	
ENTRE LA VIE ET LA SCÈNE : LES MÉMOIRES AU SERVICE DE LA THÉORISATION DU THÉÂTRE	97
Écrire le jeu : quand les acteurs s'approprient la pratique des auteurs	104
« Cet hommage que je rends à la vérité » sur scène comme dans les Mémoires	115
La continuelle représentation des hommes et des femmes de théâtre	120
CONCLUSION	129
BIBLIOGRAPHIE	135

TABLE DES PLANCHES

—

- | | |
|---|-----|
| 1. Charles-Nicolas Cochin, <i>Représentation de la princesse de Navarre</i> [dessin à la plume rehaussé d'aquarelle et gravure], 1745, Paris, département des Estampes, Bibliothèque nationale de France. | 98 |
| 2. Abraham Bosse, « Ostel de Bourgogne » [estampe], vers 1630, Paris, département des Estampes, Bibliothèque nationale de France. | 99 |
| 3. Noël Le Mire, <i>Prophétie accomplie</i> [eau-forte], 1765, d'après Hubert François Gravelot, Paris, département des Estampes, Bibliothèque nationale de France. | 114 |

REMERCIEMENTS

Je suis un garçon privilégié. Jusqu'ici, mon parcours a été plus qu'heureux, et je le dois en grande partie aux acteurs de mon quotidien. Mes premiers remerciements se dirigent naturellement vers mon directeur de recherche Frédéric Charbonneau qui m'accompagne depuis déjà plusieurs années. Il m'a rapidement charmé – sans savoir, je pense – par l'humour fin dont il saupoudre ses savants exposés. Ce grand intellectuel a éveillé chez moi un intérêt grandissant pour les questions mémorielles, tout en m'accordant un précieux soutien académique et financier. Je ne pourrai jamais assez le remercier de sa patience ni de son exigence qui m'ont permis de mener à bien ce projet. Que soient également salués Loïc Pupile qui a généreusement accepté de m'épauler à titre de traducteur, Nicholas Dion dont la lecture attentive a contribué à polir ce mémoire, ainsi Michel Biron dont la présence bienveillante s'est fait sentir tout au long de mes études à McGill.

Je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à mes amis qui ont adouci et humanisé cette aventure académique. Je pense tout particulièrement à Frédérique Côté qui m'a toujours rappelé à l'ordre du contemporain et du bon goût ; à Isabelle Arseneau qui m'apprend à rester jeune tout en devenant sage ; à Gabriel Cholette avec qui je grandis entre les fardoques ; et à Christian Veilleux, cet homme brillant dont je m'honore d'être l'ami. Je tiens à souligner l'écoute et le soutien que m'a offerts Isabelle Delage-Béland avec qui j'ai exploré les plaisirs et les épreuves de la rédaction. Je ne peux qu'admirer la sensibilité et la générosité qu'elle m'a témoignées, notamment à travers la relecture de ce travail. Grâce à ces amis, mon parcours universitaire a été placé sous le signe d'une longue fête, qui, j'espère, se prolongera.

Je ne saurais passer sous silence l'appui financier du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, des Fonds de recherche du Québec et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

Enfin, je tiens à offrir mes derniers, mais non moins sincères, remerciements à mes parents. Ils me laissent croire que la plus belle éducation ne se reçoit nulle part ailleurs qu'à la maison, en tout cas, celle où ma sœur, mon frère et moi avons grandi. Cette éducation était le premier de mes privilèges, et celui qui annonçait tous les autres.

Un souvenir heureux
Est bien plus vrai souvent que le bonheur
– Diane Dufresne

INTRODUCTION

La littérature référentielle, qui s'organise autour de considérations factuelles, a longtemps été boudée par la critique. Avant tout reconnus pour leur valeur informative, les textes qui constituent cette catégorie se sont vus dépouillés de leur littérarité. Il a fallu attendre les travaux de Philippe Lejeune et le renouvellement de perspectives qu'a occasionné son *Pacte autobiographique* (1975) avant que ces lettres, longtemps restées mortes, ne gagnent l'estime des chercheurs. Depuis ces quelque cinquante dernières années, la frontière qui départage la fiction de la littérature factuelle a été largement commentée, mais n'a pourtant pas fini de faire couler beaucoup d'encre, surtout dans un contexte médiatique où la représentation de soi est omniprésente. On en tient pour preuve la récente parution du *Dictionnaire de l'autobiographie*¹ (2017), qui ne cache pas sa volonté de dresser le bilan d'un demi-siècle de réflexions théoriques portant sur les écritures de soi, « restées longtemps les parents pauvres de la théorie littéraire² ».

Les Mémoires, genre essentiellement français qui connaît son apogée au cours du XVIII^e siècle, entrent évidemment dans cette catégorie, ne laissant pas l'Ancien Régime en reste de problèmes propres à l'écriture personnelle. La critique littéraire s'y intéresse depuis plus d'une quarantaine d'années³, notamment grâce aux travaux précurseurs de Marc Fumaroli⁴. Dès lors, les littéraires se

¹ « Il semblait opportun d'établir le bilan de plusieurs décennies de réflexion théorique, plus de quarante ans après la parution du *Pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune. L'ouvrage a constitué un jalon essentiel dans le bouleversement du champ littéraire intervenu à la fin des années 1970, moment où l'on a assisté en sciences humaines, et tout particulièrement en littérature, à un retour du sujet et de la mise en valeur progressive des textes factuels. » (Françoise Simonet-Tenant, « Introduction », dans *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 8).

² *Idem*.

³ « Depuis trente ans environ que les littéraires s'intéressent à eux, les Mémoires d'Ancien Régime ont posé maints problèmes de forme que la critique aborde avec plus ou moins de fruits. » (Frédéric Charbonneau, *Les silences de l'Histoire. Les Mémoires français du XVIII^e siècle*, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2000, p. 1).

⁴ Son étude « Les Mémoires du XVIII^e siècle au carrefour des genres en prose » (*XVIII^e siècle*, n° 94-95, Paris, 1971, p. 23-38) demeure à ce jour incontournable.

sont trouvés en butte à un genre mineur qui pose des « embarras d'analyse⁵ » et qui se refuse « à la contrainte normative⁶ ». Si les recherches de Marc Fumaroli, Frédéric Briot⁷, Frédéric Charbonneau⁸, Emmanuèle Lesne et Nadine Kuperty-Tsur⁹, pour ne nommer qu'eux, ont permis d'éclairer l'âge d'or des Mémoires d'Ancien Régime, il semble que le XVIII^e siècle demeure relativement laissé pour compte, sauf par des analyses plus pointues, voire restreintes, qu'on tient d'articles ou d'actes de colloque¹⁰. Ces derniers rendent compte d'une forme d'éclatement de la tradition mémoriale dont se saisit une foule de personnages qui n'entretiennent pas nécessairement un rapport étroit avec l'Histoire, comme c'était le cas pour les mémorialistes des XVI^e et XVII^e siècles.

Les hommes et les femmes de théâtre du siècle des Lumières témoignent de ce mouvement d'appropriation : la plupart d'entre eux viennent de milieux modestes, ce qui conditionne la démocratisation de l'écriture mémoriale. Cette pratique s'ouvre ainsi à différents rangs et à différentes occupations professionnelles, même si elle continue d'exiger une certaine notoriété sociale dont jouissent évidemment les personnalités du monde de la scène, surtout à une époque où le théâtre occupe une place centrale dans l'imaginaire collectif. L'intérêt que le public du XVIII^e siècle porte au fait théâtral connaît un essor sans précédent et il s'accroît à mesure qu'on avance dans le siècle, jusqu'à atteindre son apogée au début du siècle suivant. Non contents d'assister aux nombreuses pièces produites¹¹, les spectateurs se montrent désireux de connaître les arcanes de la vie de coulisse. La relation entre la salle et la scène dépasse largement l'espace physique des théâtres. Elle se déverse en fait dans le discours public et dans l'espace « littéraire »,

⁵ Frédéric Charbonneau, *Les silences de l'Histoire. Les Mémoires français du XVII^e siècle*, p. 1.

⁶ Emmanuèle Lesne, *La poétique des Mémoires (1650-1685)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1996, p. 23.

⁷ Frédéric Briot, *Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, coll. « Couleur de la vie », 1996.

⁸ Frédéric Charbonneau, *Les silences de l'Histoire. Les Mémoires français du XVII^e siècle ; Portraits d'hommes et de femmes remarquables de Commynes à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, coll. « Cadratin », 2006.

⁹ Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les Mémoires au XVI^e siècle*, Paris, J. Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1997.

¹⁰ Catriona Seth (dir.), *La fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2013 ; Marie-Paule de Weerdt-Pilorge, « L'écriture de soi dans les Mémoires et romans-Mémoires au XVIII^e siècle. Les années de formation », dans Jacques Wagner (dir.), *Des sens au sens. Littérature et morale de Molière à Voltaire*, Louvain, Éditions Peeters, coll. « La République des lettres », 2007 ; Marie-Paule de Weerdt-Pilorge (dir.), *Mémoires des XVII^e et XVIII^e siècles. Nouvelles tendances de la recherche*, Tours, Université François Rabelais, coll. « Cahiers d'histoire culturelle », 2003 ; Rolf Wintermeyer, « *Moi public* » et « *moi privé* » dans les *Mémoires* et les *écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

¹¹ « Presque 12 000 titres ; nous oublions jusqu'à quel point le théâtre du XVIII^e siècle fut marqué par la quantité. » (David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espace 34, p. 17).

comme le rappellent Pierre Frantz et Sophie Marchand dans leur anthologie du théâtre français du XVIII^e siècle :

Conséquence de la théâtromanie, les écrits sur le théâtre prennent au XVIII^e siècle un essor inédit, tant par leur nombre et leur diffusion que par leur diversité, témoignage éloquent d'un élargissement du champ de réflexion sur les spectacles. Loin de n'intéresser que les doctes et les spécialistes, ils visent un large public d'amateurs, curieux de tout ce qui concerne l'actualité et la vie théâtrales¹².

Les Mémoires des praticiens du théâtre répondent à cette théâtromanie et mettent au jour « l'émergence d'un vedettariat¹³ ». Si la critique littéraire a abondamment commenté les usages de l'anecdote dramatique dans cette perspective¹⁴, les textes mémoriaux¹⁵ propres au théâtre demeurent à ce jour inexplorés, et ce, malgré leur relative importance dans le paysage « médiatique » de l'époque.

La récente anthologie de Pierre Frantz et Sophie Marchand traite brièvement des « Mémoires d'acteurs », « nouveau genre d'écrits¹⁶ » que voit naître le XVIII^e siècle, ignorant de ce fait les Mémoires en provenance d'autres corps de métier, comme ceux de chefs de troupes comme Jean Monnet, ou même ceux d'auteurs dramatiques comme Goldoni et Marmontel. Martine Rougemont mentionne également l'émergence des « monographies d'acteurs » dans son important ouvrage *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*. L'historienne les évoque non sans émettre un jugement qui leur est défavorable :

[Les monographies d'acteurs] apparaissent sous le nom de « mémoires », à la fin du XVIII^e siècle, et se multiplient à l'époque romantique, fabriquées le plus souvent par un journaliste imaginatif à partir de fragments autographes et de souvenirs racontés par un artiste vieillissant. Ces mémoires visent déjà, comme ceux qui foisonnent de nos jours, le « grand public » : la plupart ne font aucune place aux problèmes de l'interprétation scénique des rôles [...]¹⁷.

¹² Pierre Frantz et Sophie Marchand, *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 38.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ Sophie Marchand, « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII^e siècle », dans *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906). Actes du colloque international*, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2009, p. 127-137 ; Sabine Chaouche, « Les spectateurs dans la lorgnette des anecdotiers. Fait divers ou fait théâtral ? », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, n° 32, Oxford, 2009, p. 515-527 ; Sophie Marchand, « L'espace de l'événement ou le théâtre des anecdotes dramatiques », dans Pierre Frantz et Thomas Wynn (dir.), *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 279-291 ; François Lecercle, Sophie Marchand et Zoé Schweitzer (dir.), *Anecdotes dramatiques. De la Renaissance aux Lumières*, Presses universitaires de France, 2012.

¹⁵ Les Mémoires n'ont pas de forme adjectivale, nous emploierons ce terme afin de faciliter la lecture de cette étude. Nous n'utilisons pas l'adjectif « mémoriel » (relatif à la mémoire) afin d'éviter toute confusion.

¹⁶ Pierre Frantz et Sophie Marchand, *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 38.

¹⁷ Martine Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1988, p. 110.

Il s'agit d'un des seuls passages où la critique traite des Mémoires et elle s'y fourvoie : les textes mémoriaux laissés par les praticiens du théâtre abordent régulièrement « l'interprétation scénique » et les « problèmes » qui y sont liés. Dans ce travail, qui commence d'ailleurs à dater (1988), l'historienne du théâtre montre sa méconnaissance de ce corpus particulier. Non seulement les Mémoires d'acteurs contribuent à la théorie de l'interprétation théâtrale, mais c'est précisément ce qui a retenu Sabine Chaouche dans ses travaux sur *La philosophie de l'acteur* et ses *Écrits sur l'art théâtral*. Dans ce dernier ouvrage à caractère anthologique, Chaouche se penche notamment sur les Mémoires de Mademoiselle Clairon qu'elle reproduit en partie, s'intéressant principalement aux questions théoriques soulevées par l'actrice. Ce faisant, Chaouche écarte plus ou moins la relation de la vie privée de Clairon. La jonction du personnel et du professionnel, du privé et du public, se présente pourtant comme une caractéristique essentielle des Mémoires des hommes et des femmes de théâtre. C'est du moins l'hypothèse que sous-tend le présent travail de recherche.

MÉMOIRES ET THÉÂTRE À L'OMBRE DES LUMIÈRES

Le siècle des Lumières se situe dans une position assez ingrate dans l'histoire du théâtre : au sortir du classicisme qui illustra la grandeur du règne de Louis XIV, il précède le romantisme qui marque l'entrée du théâtre dans la modernité. Si ses praticiens doivent composer avec les legs de l'âge classique – n'ont-ils pas le sentiment de venir après, de constamment souffrir de la comparaison avec ceux qui les ont précédés, Corneille, Racine, Molière¹⁸ – on peut avancer que la pratique théâtrale du XVIII^e siècle comporte un important lot d'inventions et de révolutions. Sans pécher par illusion téléologique, il faut admettre que le théâtre de cette époque annonce moins la modernité qu'il ne l'incarne déjà.

Les changements apportés par cette époque se manifestent dans pratiquement tous les éléments participant à la représentation théâtrale : l'espace scénique se transforme, le public déserte la scène

¹⁸ « Le théâtre du XVIII^e siècle eut d'emblée à se situer en fonction des modèles qui le précédaient et à se définir par rapport aux classiques. Voltaire choisit significativement d'entrer sur la scène tragique par *Œdipe* dans le paratexte qu'il ferraille avec Sophocle et Corneille. [...] L'Académie française, fondée par Richelieu en 1635, et qui essaime au cours des XVIII^e siècle dans un grand nombre de provinces, s'attache à conserver et à célébrer le glorieux patrimoine du grand siècle, pour des raisons esthétiques mais aussi politiques de soumission au pouvoir monarchique. Mais l'institution sera bientôt rattrapée par les Lumières et, sous l'influence de membres comme Montesquieu, Marivaux, Voltaire, d'Alembert, prendra ses distances avec le modèle classique. » (Pierre Frantz et Sophie Marchand, *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, p. 32). Qu'ils adhèrent au classicisme ou qu'ils s'en distancient, les hommes et les femmes de théâtre doivent se positionner face à ce courant pour le moins imposant et majeur.

où il était présent jusqu'alors pour se placer exclusivement dans la salle, de plus en plus soucieuse de son confort ; l'institution théâtrale acquiert lentement une autonomie, s'affranchissant de la cour et donnant à Paris, et même à la province, une importance renouvelée ; dans un tel mouvement d'urbanisation, le public du théâtre se transforme et passe, incidemment, d'aristocratique à bourgeois ; de même, la notion de jeu, rattaché à l'*actio* rhétorique jusqu'au XVIII^e siècle, s'écarte d'une pratique normée, presque dogmatique, au profit d'une interprétation fondée sur la sensibilité des acteurs ; la dramaturgie relève enfin de nouveaux défis, délaisse le binôme tragédie-comédie, et ouvre la voie au drame qui se fonde sur un dialogue plus réaliste. À l'instar du mouvement philosophique des Lumières, le théâtre du XVIII^e siècle replace l'homme et son expérience du monde au centre de ses préoccupations. Il apparaît nécessaire, sinon intéressant, de se pencher sur la vie théâtrale de ce siècle charnière en prenant appui sur les témoignages de ceux qui l'ont vécu. Ne fallait-il pas étudier une époque et un milieu qui accordent toute sa place à l'expérience humaine à partir de discours précisément fondés sur cette expérience de vie ?

Les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre propres à cette époque apparaissent en ce sens un lieu d'exploration privilégié, d'autant que la critique a à peu près ignoré ce corpus ; et ce n'est peut-être pas sans cause : les textes mémoriaux attachés à la pratique du théâtre représentent un champ d'étude assez considérable et, par ailleurs, difficile à circonscrire. À ce propos, le titre du mémoire, *De la mise en scène de soi : les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre au XVIII^e siècle* pose déjà quelques problèmes qu'il importe de résoudre, à commencer par le statut qu'on attribue au personnel de l'étude. Qu'entend-on au juste par « homme et femme de théâtre » ? Souhaitant se pencher sur des parcours qui témoignent d'une carrière dramatique, et donc, sur des personnalités ont connu la vie théâtrale de l'époque de près, l'étude a choisi d'explorer des textes qui se rapportent aux personnages qui se sont frottés à la vie de coulisse.

Cette conception assez ouverte de « l'homme et de la femme de théâtre », surtout à une époque « théâtrale » comme le XVIII^e siècle, amène cette exploration des Mémoires de théâtre à fréquenter trois corps de métier : les acteurs et actrices, les dramaturges ainsi qu'un directeur de théâtre. Les autres occupations relevant de la scène et des coulisses ne semblent pas avoir laissé de Mémoires. Peut-être aurait-il été plus simple de choisir une seule profession parmi celles-ci. La comparaison entre les différents Mémoires relatant des carrières si diversifiées apparaissait toutefois éclairante, voire essentielle, et ce, même si elle promettait de donner un corpus pour le moins disparate. Force est de constater des lignes de force entre les différents groupes. Par exemple,

certaines thématiques, comme le privé et le domestique, sont plus ou moins tués par les Mémoires d'acteurs, là où les dramaturges et le directeur de théâtre y font plus largement référence. Inversement, les auteurs et le directeur dramatique écartent les remarques d'ordre politique et théorique, alors qu'on en trouvera plusieurs dans les Mémoires d'interprètes. En raison de l'acception assez ouverte de l'étiquette « homme et femme de théâtre », qui autorise une large population à s'inscrire dans cette recherche, il a fallu écarter quelques témoins selon certains critères qu'appelait l'économie du mémoire. Ainsi, nonobstant leurs dates de publication, qui se situent généralement à la toute fin du XVIII^e siècle sinon dans le premier quart du XIX^e siècle, l'étude a préféré retenir des Mémoires s'attachant à des carrières qui précèdent la Révolution. Ce faisant, en ne s'intéressant qu'à des personnages qui se sont illustrés sous l'Ancien Régime, ce corpus espère éviter la confrontation de pratiques du théâtre qui étaient diamétralement opposées par leur contexte politique respectif. Étant donné que les gens de théâtre ne se sont saisis de la forme des Mémoires qu'assez tard au XVIII^e siècle, le besoin de fixer un *terminus a quo* ne s'est pas fait sentir. La plupart de nos mémorialistes naissent dans le premier tiers du XVIII^e siècle et meurent à l'aube du XIX^e siècle.

Les textes retenus ont été écrits en français. L'auteur de théâtre italien Carlo Goldoni, qui passe la dernière partie de sa vie à Paris, rédige ses Mémoires dans cette langue. Son texte témoigne de la vie culturelle française et permet de la comparer avec la vie des théâtres italiens, dont il rend compte dans les premières parties de ses Mémoires. Le point de vue de Goldoni sur le théâtre français est d'autant plus précieux que l'auteur dramatique participe moins à son développement qu'il n'agit à titre d'observateur¹⁹. Il aurait été intéressant d'établir une telle comparaison avec le théâtre anglais, à partir des Mémoires du célèbre acteur David Garrick, mais il aurait été difficile de rendre justice à ce texte dans un corpus majoritairement français. Celui-ci comporte finalement cinq acteurs (Clairon, Dazincourt, Dumesnil, Lekain et Préville), deux dramaturges influents (Goldoni et Marmontel) et le directeur du Théâtre de la Foire, Jean Monnet, seul de sa profession à avoir laissé des Mémoires. À la fin de cette section, le lecteur trouvera un tableau de synthèse comportant quelques Mémoires croisés au fil de cette étude, ainsi que quelques repères biographiques relatifs aux mémorialistes qui l'occupent.

¹⁹ « Et son âme, au lieu de se rétrécir en elle-même comme celle du héros roussauien, s'élargit et se perd dans le chaos de la ville. Mais si, avec le temps, cet égarement peut être surmonté grâce à la réflexion, il restera à Goldoni une aptitude intacte à regarder, à observer, et même à jouir, à être en tout cas plus spectateur qu'acteur. » (Bartolo Angliani, « Goldoni, les Mémoires et Paris. Du dépaysement au roman », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 177, Paris, 1993, p. 92).

Il faut encore relever un dernier problème lié au titre de ce travail. Malgré les attentes fixées par l'étiquette générique des Mémoires, qu'on confond parfois avec l'autobiographie, les textes mémoriaux des praticiens du théâtre ne se présentent pas systématiquement comme une « mise en scène de soi ». La moitié des textes de ce corpus ne sont pas autographes²⁰, de sorte qu'on a autant affaire à des discours à caractère autobiographique que biographique. En tous les cas, le corpus offre au lecteur une relative cohérence. Ce mémoire se propose de l'explorer et de nommer ce qui fait sa spécificité.

Les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre poursuivent et se détachent de la tradition mémoriale des XVI^e et XVII^e siècles tout à la fois. Ils s'inscrivent dans la foulée des Mémoires qui les précèdent dans la mesure où ils présentent tous une forme flexible et irrégulière, mais aussi parce que ces textes déploient un effort apologétique. Malgré son regard orienté sur des faits passés, le discours mémorial tente d'avoir une action sur l'avenir, souvent en cherchant à rectifier une réputation ou en voulant influencer l'opinion publique. Encore au XVIII^e siècle, le théâtre et, par extension, ceux qui le pratiquent se trouvent associés à l'opprobre et à une vie de mœurs légères. Les acteurs et les actrices sont exclus du corps social : ils sont dépourvus de droit aux yeux de la justice et ils sont excommuniés par l'Église catholique. Les Mémoires se posent comme une réponse à cette infamie. Les mémorialistes veulent, consciemment ou non, rétablir la réputation du théâtre en même temps qu'ils cherchent à asseoir la gloire qu'ils ont acquise grâce à l'exercice de leur art. Presque tous les mémorialistes de cette étude évoquent, à un moment ou à un autre, l'éphémérité attachée à la pratique du théâtre. Cette préoccupation émerge de façon continuelle dans les Mémoires propres aux acteurs et aux actrices qui forment une majorité parmi le corpus. Le fait de se saisir d'une pratique d'écriture comme celle des Mémoires se présente comme une réponse vengeresse aux affres du temps qui fuit et à l'oubli qui menace ses personnages (Chapitre I).

S'ils entrent dans la tradition par la souplesse de la forme et par l'effort apologétique qu'ils poursuivent, les Mémoires dramatiques se distancient par ailleurs d'une pratique qui leur est antérieure. Comme le remarque le critique Rolf Wintermeyer, « la distinction interne entre mémoires d'épée, mémoires d'État et mémoires de cour ne relève pas d'un choix esthétique, mais est essentiellement affaire de contenu. Elle dépend des circonstances historiques, de la carrière

²⁰ Les Mémoires de Clairon, Goldoni, Marmontel et Monnet sont autographes. Formant la moitié du corpus, ceux de Dazincourt, Dumesnil, Lekain et Prévillle ne le sont pas.

spécifique de leur auteur, voire de la résonnance supposée qu'il croit trouver auprès d'un lecteur²¹. » De même, il allait de soi que le contenu des Mémoires des hommes et des femmes de théâtre d'une époque donnée afficherait une certaine spécificité. Elle concerne notamment les origines modestes de ses personnages. L'usage d'une pratique d'écriture jusqu'alors nobiliaire par des roturiers n'est pas sans conséquence. Certes, les Mémoires ne sont peut-être plus « l'apanage des seuls aristocrates²² », mais leur personnage doit en revanche témoigner « d'un certain capital social, politique et culturel justifiant une telle prise de parole publique²³ ». Ces textes montrent tous une élévation sociale permise par une carrière glorieuse. Leurs mémorialistes ne sont pourtant pas épargnés par l'exclusion dont les praticiens du théâtre sont victimes : excommunication et déni de droits civiques, auxquels s'ajoute souvent le rejet par le clan familial. Choisir d'embrasser la carrière du théâtre implique parfois une rupture de filiation : la plupart des acteurs adoptent un nouveau nom et d'autres n'investiront la scène qu'après la mort de leur père, évitant les représailles paternelles. Ainsi, dans un mouvement paradoxal, sinon contradictoire, les personnages des Mémoires dramatiques sont exclus – ou s'excluent – du corps social pour mieux atteindre les hautes sphères de la société. Le plus souvent, les hommes et les femmes de théâtre finissent par côtoyer des personnages importants et parviennent en quelque sorte à faire oublier leur roture (Chapitre II).

Le XVIII^e siècle connaît un essor inédit des discours théoriques portant sur l'interprétation théâtrale. Les Mémoires, forme particulièrement permissive, participent de ce mouvement de théorisation qui intéresse autant le public que les initiés. Dans un même mouvement, l'interprétation de l'acteur se transforme. Les travaux de Sabine Chaouche sont particulièrement parlants à ce propos²⁴. Ils évoquent la propension du jeu théâtral du XVIII^e siècle à chercher ce qu'on appellera ici « l'effet de vérité ». Cette volonté d'offrir un spectacle qui tend à se rapprocher du « naturel » et du « vrai » se manifeste dans des aspects matériels de la représentation : on pense notamment à l'usage des costumes qui ne s'appuie plus sur les conventions vestimentaires de la salle (comme c'était le cas au cours du XVII^e siècle), mais qui cherche plutôt à représenter celles

²¹ Rolf Wintermeyer, « *Moi public* » et « *moi privé* » dans les *Mémoires et les écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours*, p. 11-12.

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ Jean-Louis Jeannelle, « L'acheminement vers le réel : pour une étude des genres factuels. Le cas des Mémoires », *Poétique*, n° 139, Paris, septembre 2004, p. 286.

²⁴ « Une philosophie du jeu voit le jour grâce à certains problèmes soulevés (les larmes par exemple ; la multiplicité des sentiments dans un personnage ou rôle de composition ; l'illusion intérieure...), grâce à la prise de conscience de l'importance du silence, du jeu en retenue et de présence physique de l'acteur, de la subjectivité de l'acteur dans la création du personnage. » (Sabine Chaouche, *La philosophie de l'Acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français [1738-1801]*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 26).

attachées au contexte social des personnages de la pièce. Outre ces considérations matérielles, ce sont celles concernant l'interprétation qui apparaissent autrement plus complexes et intéressantes. Les Mémoires formulent une série de remarques qui montrent ce que Chaouche a déjà largement étudié. La dialectique de l'intérieur (où l'acteur doit s'illusionner) et de l'extérieur (là où l'acteur parvient à transmettre ses sentiments) est en effet centrale dans la théorie dramatique de l'époque. Il s'agit pour le XVIII^e siècle d'une réelle révolution. Ce ne sont toutefois pas des notions propres aux Mémoires des praticiens du théâtre. Leur distinction et leur originalité à l'égard des autres lieux de la théorie dramatique reposent sur la cohabitation étroite entre l'expression théorique et le partage de l'expérience personnelle. À une époque où l'on valorise le réinvestissement de ses propres sentiments sur scène, ce voisinage apparaît particulièrement précieux et permet de croire que l'influence du personnel sur le professionnel est réciproque (Chapitre III). La complexité et la profondeur des Mémoires dramatiques méritent ici d'être relevées afin que le corpus regagne une partie de l'importance qu'il a eue au cours du XVIII^e siècle.

LES MÉMOIRES DES PRATICIENS DU THÉÂTRE AU XVIII^e SIÈCLE : TABLEAU DE SYNTHÈSE²⁵

PERSONNALITÉ	DATES DE VIE	TITRE DE L'OUVRAGE	AUTEUR	ANNÉES DE RÉDACTION	ANNÉE DE PUBLICATION
Jean Monnet	1703-1785	<i>Supplément au roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet</i>	Jean Monnet	—	1772
Carlo Goldoni	1707-1793	<i>Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre</i>	Carlo Goldoni	1783-1786 ²⁶	1787
Mademoiselle Clairon	1723-1803	<i>Mémoires de Mademoiselle Clairon écrits par elle-même</i>	Hippolyte Clairon	Dès 1788 ²⁷	1799
Mademoiselle Dumesnil	1713-1803	<i>Mémoires de Mademoiselle Dumesnil en réponse aux Mémoires d'Hippolyte Clairon</i>	Jean-Joseph Dussault	1799-1800	1800
Lekain	1729-1778	<i>Mémoires de Henri Louis Lekain</i>	Bernardin Lekain	—	1801
		<i>Mémoires de Lekain, précédés de réflexions sur l'acteur et sur l'art théâtral</i>	François-Joseph Talma	—	1825
François-René Molé	1734-1802	<i>Vie de François-René Molé</i>	Charles-Guillaume Étienne et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil	—	1803
Jean-François Marmontel	1723-1799	<i>Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants</i>	Jean-François Marmontel	1792-1796 ²⁸	1804
Charles-Simon Favart	1710-1792	<i>Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotes</i>	Charles-Simon Favart	—	1808
Dazincourt	1747-1809	<i>Mémoires de Joseph Jean Baptiste Dazincourt, comédien sociétaire du théâtre français</i>	Henri-Alexis Cahaisse	—	1809
Préville	1721-1799	<i>Mémoires de Préville. Membre associé de l'Institut national, professeur de déclamation au conservatoire et comédien français</i>	Henri-Alexis Cahaisse	—	1812
Louise Fusil	1771-1848	<i>Souvenirs d'une actrice</i>	Louise Fusil	—	1841

²⁵ Il nous a paru intéressant d'inclure dans le tableau de synthèse quelques Mémoires d'hommes et de femmes de théâtre qui ne se trouvent pas dans notre corpus. Cela permet de constater que nos textes ne se présentent pas comme des cas isolés dans le paysage du XVIII^e siècle, mais qu'ils s'inscrivent, au contraire, dans une pratique assez courante.

²⁶ Antonio Stäuble, « Les Mémoires de Carlo Goldoni », dans François Livi (dir.), *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 75.

²⁷ « Je n'ai jamais eu l'idée de faire un livre, ni l'audace de prescrire des lois, j'ai travaillé sans plans, sans suite dans les moments où mes maux et mes affaires me le permettaient ; et depuis environ dix ans je n'ai pas écrit une seule ligne qu'on lit à présent. » (Hippolyte Clairon, « Lettres inédites », dans *Les cahiers de la Comédie-Française*, n° 27 [Écrits d'acteurs], Paris, P.O.L. et la Comédie-Française, 1998, p. 92).

²⁸ Anne Coudreuse, « Écriture de soi et prose d'idée : l'exemple des Mémoires de Jean-François Marmontel », *Cahiers de narratologie*, n° 14, [article consultée en ligne, août 2017], 2008, p. 3.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

MADemoiselle CLAIRON (1723-1803)

Claire-Josèphe Hippolyte Lérès, dite Mademoiselle Clairon, est la fille illégitime d'une couturière-lingère et d'un sergent de régiment²⁹. Elle débute sur les planches de la Comédie-Italienne à l'âge de treize ans, avant de s'illustrer en province sur le théâtre de Rouen où elle travaille pendant quatre ans. Elle revient à Paris en 1743 où elle joue successivement à l'Opéra, puis à la Comédie-Française. Elle y tient principalement des rôles tragiques parmi lesquels on retient son interprétation de Médée et de Didon. Ce dernier rôle lui vaut le sobriquet de « Reine de Carthage » qui lui colle à la peau, comme ceux de « Mademoiselle Cronel » ou de « Frétillon » qu'elle tient de trois libelles diffamatoires écrits contre elle. Ces textes peuvent être perçus comme une réponse vengeresse de Pierre-Alexandre Gaillard de la Bataille³⁰ qu'elle aurait rencontré sur les planches à Rouen et avec qui elle aurait entretenu une idylle. On prête d'ailleurs à l'actrice une multitude d'aventures galantes et amoureuses qu'il est difficile d'attester. Elle ne nomme jamais ses amants ni ses amantes – on n'ignore pas les rumeurs d'activités lesbiennes qui planent autour d'elle – qu'on devine pourtant nombreux. Le comte de Valbelle fait exception à la règle. La relation qu'elle entretient avec ce dernier est publiquement connue ; l'actrice en fait quelques fois mention dans ses Mémoires, écrivant entre autres qu'il fut le seul homme qu'elle aimât « véritablement³¹ ».

Mademoiselle Clairon est reconnue comme l'une des plus grandes actrices de son siècle. Elle a contribué à révolutionner l'interprétation théâtrale, notamment par l'étude attentive de ses rôles. L'actrice avance l'idée que les costumes portés sur scène doivent correspondre à ceux des personnages interprétés, et non respecter les codes de la société française. Elle soutient également des actions à caractère politique dans le but de faire tomber l'excommunication des acteurs et de promouvoir leur « civilisation³² ». Outre ses actions à caractère politique et son apport à l'évolution

²⁹ Jacques Jaubert, *Mademoiselle Clairon, comédienne du roi*, Paris, Fayard, 2003, p. 11.

³⁰ Au sujet de l'attribution des libelles, consulter Maurice Lever, *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003, p. 19-21.

³¹ « Quatre fois, les nœuds du mariage m'ont été proposés ; la naissance, l'honneur, les biens ne me laissaient rien à désirer. J'ai refusé les trois premiers parce que je n'aimais pas, et le quatrième, parce que j'aimais véritablement. » (Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon, actrice du théâtre français, écrits par elle-même*, Paris, Ponthieu, « Collection des mémoires sur l'art dramatique », 1822, p. 169).

³² On reprend le terme « civilisation » de Martine Rougemont : « Les [difficiles] conditions d'exercice de son métier permettent de comprendre l'âpreté du débat sur la condition sociale du comédien, sous ses deux aspects institutionnels principaux : le statut religieux et le statut civil. Alors qu'au XVII^e siècle les variations avaient été nombreuses, la fin du règne de Louis XIV cristallise les positions les plus dures à l'égard du comédien. Tout le XVIII^e siècle est marqué par une lutte, de plus en plus nette et ouverte, des comédiens, plus ou moins soutenus par les "philosophes", en faveur de

du métier d'acteur, on se souvient de l'amour-propre de Mademoiselle Clairon qui, semble-t-il, était démesuré. Nombre de ses contemporains expliquent que l'actrice reproduisait le comportement hautain et princier de ses personnages hors des théâtres. Suivant une telle mise en scène de soi qui dépasse les murs des théâtres, elle écrit ses propres Mémoires et les publie en 1799, soit quatre ans avant sa mort. Cette actrice, comme son texte mémorial, exemplifie parfaitement le mouvement de médiatisation que connaît le théâtre, de même que la volonté de théoriser sa pratique.

DAZINCOURT (1747-1809)

Jean-Joseph-Baptiste Albouis, dit Dazincourt, tâte du jeu alors qu'il est secrétaire du maréchal de Richelieu. Il quitte cet emploi pour rejoindre d'Hannetaire, célèbre homme de théâtre qui se trouve, à ce moment, au sommet de sa réputation. Ce dernier lui apprend le métier et le fait débiter dans les *Folies amoureuses* de Regnard en 1772. Fort de ce succès, il obtient un ordre de début à la Comédie-Française où il entre en 1776. Il s'attache principalement au genre comique où il s'illustre dans les rôles de valets. Dazincourt participe à la création du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais en 1784. Il tient la vedette auprès de Prévile, qui avait créé le rôle éponyme quelques années plus tôt dans le *Barbier de Séville*, mais qui se faisait trop vieux pour reprendre son personnage. Avant la Révolution, le comédien est choisi pour donner des leçons d'interprétation à Marie-Antoinette. En 1793, sous la Terreur, il est incarcéré, comme douze Comédiens-Français restés fidèles au régime monarchique. Il consacre les dernières années de sa vie à son poste de professeur de déclamation au Conservatoire national d'art dramatique et à sa charge de directeur des spectacles de la cour impériale.

Ses Mémoires paraissent l'année de sa mort et ils sont l'œuvre de l'auteur Henri-Alexis Cahaisse. On y retrouve néanmoins de nombreux segments signés par Dazincourt. De ce nombre, on compte une série de remarques qui visent à défendre la réputation du métier d'acteur.

MADemoiselle DUMESNIL (1713-1803)

Marie-Françoise Marchand, dite Mademoiselle Dumesnil, commence sa carrière à la Comédie-Française en août 1737. Cette société lui octroie son ordre de début au mois d'octobre de la même

la "civilisation", qui sera obtenue seulement après la chute de l'Ancien Régime.» (Martine Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, p. 205).

année. Elle est associée au « haut tragique³³ », interprétant essentiellement des personnages de reines et de princesses. En ce sens, elle rivalise avec Mademoiselle Lecouvreur et Mademoiselle Clairon. Cette dernière rivalité a beaucoup fait parler. Si les Mémoires de Mademoiselle Clairon ne lancent que quelques pointes contre sa rivale, ceux de Mademoiselle Dumesnil se présentent comme une charge contre Clairon et son ultime texte. Au-delà des Mémoires qui ravivent leurs anciennes émulations, on a prêté à chacune des deux actrices des talents qui semblent s'opposer : le public de l'époque valorise Dumesnil pour « son style naturel³⁴ », pour son jeu muet et pour les suspensions expressives qu'elle introduit en déclamant les vers³⁵ », tandis que Clairon se signale « par sa noblesse, et une fierté pleine d'intelligence³⁶ », ce qu'on pense pouvoir qualifier de jeu plus « intellectualisé » dans la mesure où chaque réplique est soigneusement étudiée et replacée dans le contexte d'énonciation du personnage. Cette « opposition entre un jeu d'entrailles et un jeu étudié³⁷ » se manifeste au cours de leur carrière respective et affleure dans leurs Mémoires qui paraissent peu avant leur mort. La carrière de Mademoiselle Dumesnil s'étend un peu plus longuement que celle de Clairon, laquelle semble se retirer avant que sa réputation ne décline. On ne peut en dire autant de Dumesnil qui essuie quelques mauvaises critiques³⁸ tout au long de sa carrière.

La première édition des Mémoires de Mademoiselle Dumesnil est publiée en 1800. L'actrice n'est pas l'auteure de son texte ; c'est Jean-Joseph Dussault qui aurait rédigé ses Mémoires à partir de fragments autographes. Contrairement à l'ensemble des Mémoires du corpus, ceux de Mademoiselle Dumesnil s'intéressent presque exclusivement au parcours de sa rivale, et non au

³³ Maria Ines Aliverti, « Actrice », dans *Dictionnaire des femmes des Lumières. A-K*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 35.

³⁴ On associe régulièrement l'interprétation de Mademoiselle Dumesnil à la nature. L'entrée « Dumesnil » des *Annales dramatique* en fait foi : « Mlle Dumesnil parut et l'on crut voir Melpomène elle-même, tant il régnait de majesté dans son port, de noblesse dans sa figure, de vérité dans ses traits ; ses yeux, semblables à la foudre, lancent des traits de feu ; son âme est un foyer où fermentent toutes les passions ; ce n'est pas l'art, c'est la nature elle-même. » (*Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres. Tome troisième C-D-E*, Paris, Chez Badault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz, Le Normant, 1809, p. 276).

³⁵ Maria Ines Aliverti, « Actrice », dans *Dictionnaire des femmes des Lumières*, p. 35.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ « Mlle Dumesnil ne pouvait sûrement pas ignorer les éléments de son art ; mais souvent elle paraissait ne pas les connaître, tant elle y portait de brusques atteintes : presque nulle régularité dans le geste, presque aucun soin des attitudes, presque aucune méthode dans la déclamation ; quelquefois un affaissement total où l'on eût dit qu'elle oubliait et son personnage, et la scène, et le public, et elle-même ; aux plus nobles inspirations succédaient les trivialités les plus choquantes. » (Jean-Joseph Dussault, « Notice sur Mademoiselle Dumesnil », dans *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil en réponse aux Mémoires d'Hippolyte Clairon*, Paris, Tenré, « Collection des mémoires sur l'art dramatique », 1823, p. 6-7).

sien. En ce sens, il s'agit moins de la défense ou de la promotion d'une réputation que d'un exercice de diffamation.

CARLO GOLDONI (1707-1793)

Goldoni naît dans la République de Venise. Il passe la plus grande partie de sa vie en Italie où il voyage beaucoup. Il hésite longtemps entre l'exercice du droit et l'écriture dramatique. Le jeune Goldoni pratique les deux professions avant d'embrasser définitivement le monde des théâtres. Sa carrière d'auteur s'avère plus que prolifique : il écrit près de 200 pièces de tous genres confondus, mais il s'illustre principalement par ses comédies, genre qu'il révolutionne en Italie. Tout en s'appuyant sur des canevas de la *commedia dell'arte*, le dramaturge approfondit les intrigues de ses pièces et tente d'insuffler un peu de réalisme dans la comédie italienne. C'est ce qu'il nomme lui-même sa « réforme³⁹ ». Il tend en ce sens à s'approcher des Français et souhaite devenir le Molière des Italiens, ce qu'il parvient à faire. Goldoni quitte l'Italie pour passer la dernière partie de sa vie à Paris (1762-1793)⁴⁰. Il se frotte alors aux coulisses parisiennes sans toutefois s'investir comme auteur dans la vie théâtrale française, sinon à l'occasion de deux pièces : *Le bourru bienfaisant* (1771) et *L'avare fastueux* (1776)⁴¹. Comme ces deux pièces, les Mémoires sont écrits pendant son séjour parisien. Dans ce dernier ouvrage, le mémorialiste retrace son parcours professionnel, dresse un inventaire de ses pièces et explique leur contexte de production. Son texte rend compte d'une carrière glorieuse en Italie et d'attentes plus ou moins déçues en France, où il n'arrive pas à gagner la même reconnaissance que celle acquise dans son pays d'origine⁴².

JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL (1723-1799)

Moins connu aujourd'hui pour son travail de dramaturge que pour son apport philosophique aux Lumières, Jean-François Marmontel demeure néanmoins un homme de théâtre important pour son époque. Son attachement aux spectacles et sa fréquentation du monde des coulisses se font particulièrement ressentir dans la première partie de ses Mémoires. Marmontel est l'aîné d'une

³⁹ « Ma vie n'est pas intéressante [écrit Goldoni] ; mais il peut arriver que, d'ici à quelque temps, on trouve dans un coin d'une ancienne bibliothèque, une collection de mes œuvres. On sera curieux, peut-être, de savoir qui était cet homme singulier qui a visé à la réforme du Théâtre de son pays [...]. » (Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », 1988, p. 29).

⁴⁰ Ginette Herry, « Introduction [Goldoni à Paris] », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 177, 1993, Paris, p. 7.

⁴¹ *Idem*.

⁴² Bartolo Angliani, « Goldoni, les Mémoires et Paris. Du dépaysement au roman », *Revue d'histoire du théâtre*, p. 79-94.

famille relativement pauvre. Rien n'annonce l'émancipation de ce fils de tailleur que l'historien Alphonse Aulard nommera plus tard « l'enfant gâté de l'Ancien Régime⁴³ ». Comme le souligne Jonh Renwick, spécialiste de Marmontel, cet homme de lettres connaît une émancipation sociale singulière : « La carrière qu'il parcourut démontre – plus clairement qu'aucune autre – quels étaient les chemins ouverts sous l'Ancien Régime à un sujet d'élite de basse extraction. C'est Marmontel, plus encore que Voltaire, son ami et maître [...], qui devait faire de la pratique de la littérature un métier [...].⁴⁴ » Il occupe une série de postes prestigieux parmi lesquels on retient ses titres d'éditeur du *Mercury* (1758-1760), d'académicien (1763), d'historiographe de France (1772) et de secrétaire perpétuel de l'Académie (1783)⁴⁵. Sa contribution au mouvement des Lumières repose en partie sur son roman *Bélisaire* (1767) qui invite Louis xv à adopter une posture de roi-philosophe. Le chapitre xv, qui formule un plaidoyer pour la tolérance, déclenche ce qu'on a appelé l'Affaire de Bélisaire dans laquelle les Philosophes s'opposent à la Sorbonne. De son vivant, Marmontel jouit d'une solide réputation, mais il tombe rapidement dans l'oubli après sa mort.

Les travaux de John Renwick ont le mérite de redonner sa valeur au philosophe et à l'homme de lettres. Ses Mémoires demeurent à ce jour son texte le plus étudié. Marmontel les rédige lui-même quelques années avant sa mort. Ils offrent un accès généreux à son intimité et aux coulisses du monde – des mondes – qu'il a fréquenté tout au long de sa vie.

FRANÇOIS-RENÉ MOLÉ (1734-1802)

Les Mémoires de Molé sont peu loquaces quant à son parcours personnel. L'acteur naît à Paris d'un père devenu graveur après avoir essuyé quelques échecs financiers⁴⁶. Molé le perd à l'âge de quatorze ans et en dépit de la désapprobation maternelle, il décide d'embrasser la carrière de comédien. Il était à ce moment placé sous la responsabilité d'un notaire pour qui il travaillait. Il débute chez les Français le 7 octobre 1754, où il n'est pas sitôt admis. Il tourne quelque peu en province avant de revenir à Paris. Il devient sociétaire du Théâtre-Français de 1761 à 1801. Au

⁴³ John Renwick, « Marmontel. Jean-François », dans Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (éd.), *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001, p. 1124.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1123 ; John Renwick, « Biographie sommaire », dans Jean-François Marmontel, *Mémoires*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 93-110.

⁴⁶ « François-René Molé naquit à Paris le 24 novembre 1734, d'un père destiné à jouir d'une honnête aisance, mais qui, par une suite de malheurs, fut obligé de se faire une ressource d'un art qu'il n'avait dans son jeune âge cultivé que comme amusement. Le père de Molé était graveur. » (Charles-Guillaume Étienne et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé, comédien français et membre de l'Institut national de France*, Paris, Desenne et Martinet libraires, 1803, p. 5).

cours de sa carrière, qui s'étend sur plus de 40 ans, il ne cumule pas moins de 126 rôles comiques et tragiques qui font de lui l'enfant chéri du public⁴⁷. Parmi les rôles qu'il crée, on retient celui du comte Almaviva dans la première mouture du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Dans la nuit du 2 septembre 1793, sous la Terreur, il est arrêté comme douze de ses comparses restés fidèles à la monarchie.

Ses Mémoires, qui portent plutôt le titre de « Vie », sont écrits par Charles-Guillaume Étienne (1777-1845) et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil (1775-1836). Le premier a entre autres été journaliste et membre de l'Académie ; le second, librettiste, vaudevilliste. Ensemble, ils ont écrit des comédies goûtées du public français. La biographie de Molé laisse peu de place à des fragments autographes. On en compte tout de même quelques-uns, surtout des discours que Molé avait donnés à l'occasion d'ouverture ou de clôture de saisons théâtrales.

HENRI LOUIS LEKAIN (1729-1778)

Tous les contemporains de Henri Louis Kaïn, dit Lekain, affirment que cet acteur avait une physionomie ingrate qui devait le décourager de poursuivre une carrière sur les planches : il était petit et laid, présentait une voix sourde⁴⁸. En revanche, tous ceux qui l'ont vu jouer s'entendent pour dire que son talent parvenait à faire oublier ses défauts physiques. Il est le protégé de Voltaire qui le voit faire ses premières armes sur un théâtre de société. Le philosophe obtient de le faire jouer sur le Théâtre-Français en 1750. Il n'est admis définitivement dans la société que l'année suivante, en raison d'« une cabale de Mlle Clairon et [d']une lettre injurieuse qu'il lui écrivit⁴⁹ ». Il est considéré comme l'un des plus grands tragédiens de son époque.

Les Mémoires retenus dans le cadre de cette analyse sont assemblés par son fils Bernardin Lekain. Ce dernier n'intervient pratiquement pas dans l'ouvrage, sinon à l'occasion d'une petite préface d'au plus trente lignes. L'essentiel de son travail a été de mettre en ordre, ou en recueil, les notes et la correspondance de son père. On retrouve ainsi un grand nombre de segments écrits de la main du tragédien.

⁴⁷ Sabine Chaouche, « Molé », dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). II – Acteurs*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 896.

⁴⁸ « Sans être difforme, Lekain n'était ni bien fait, ni beau : hors du théâtre, aucun agrément ne rachetait l'irrégularité de ses traits : sa figure n'était ni imposante ni agréable ; sa voix était aigre et peu sonore, sa taille lourde et médiocre. » (Vincent Arnault, *Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique*, Paris, C. Froment, 1829, p. 19-22).

⁴⁹ Sabine Chaouche, « Lekain », dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). II – Acteurs*, p. 879

JEAN MONNET (1703-1785)

Fils de boulanger, né à Condrieu, Jean Monnet devient orphelin à l'âge de huit ans. Il a dirigé différents théâtres comme celui de Lyon ou comme le Théâtre-Français de Londres. Ces entreprises s'avèrent souvent décevantes et le directeur doit gérer des situations financières difficiles. Ses Mémoires les présentent sous un angle comique, dépeignant d'un ton jovial des événements qui étaient loin de l'être. En 1743, il obtient la direction du Théâtre de la Foire. Ses Mémoires, autographes, se veulent très amusants et, somme toute, instructifs quant à la réalité des théâtres de l'époque, notamment ceux qui partaient en tournée. Ils relatent différentes anecdotes qui visent surtout à faire rire son lecteur.

PRÉVILLE (1721-1799)

Pierre Louis Dubus, dit Prévile, commence sur les théâtres de campagne où il est remarqué par le directeur de troupe Jean Monnet qui l'engage pour la Foire Saint-Germain en 1743⁵⁰. Il poursuit ensuite sa carrière dans les théâtres de province (Strasbourg, Dijon, Rouen, Lyon). Poisson, grand acteur comique, meurt en août 1753. Son décès motive la Comédie-Française à octroyer à Prévile son ordre de début. Il paraît sur le théâtre des Français en septembre de la même année et ouvre ainsi une brillante carrière. Il crée 64 rôles dont on retient ceux de Figaro dans le *Barbier de Séville* (1775) et Bridoison dans le *Mariage de Figaro* (1784), deux comédies de Beaumarchais. Malade, pris d'hallucinations, voire d'épisodes de démence que ses Mémoires ne manquent pas d'évoquer, il se retire en 1786 et meurt le 18 décembre 1799. Il s'était lié d'amitié avec le célèbre acteur anglais David Garrick lors de son séjour en France. Ce dernier le surnommait « l'Enfant de la nature ». Plusieurs extraits des Mémoires de Jean Monnet mettent en scène le plaisant personnage que semblait être Prévile. Le texte mémorial de ce dernier est rédigé par Henri-Alexis Cahaisse, celui-là même qui avait écrit ceux de Dazincourt, ce qui explique que les Mémoires de ces deux personnages aient été joints en un même volume dans les éditions subséquentes. Les Mémoires intègrent quelques segments dont Prévile est l'auteur.

⁵⁰ Sabine Chaouche, « Prévile », dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). II – Acteurs*, p. 899.

CHAPITRE I

« PETITS RAISONNEMENTS ET QUELQUES RETOURS SUR MOI-MÊME¹ » : QUAND LES MÉMOIRES SE DISENT

Le théâtre est un art du moment présent. Il profite de cette immédiateté qui crée une tension sur scène comme dans la salle et qui produit, chaque fois, un événement unique. Ses artisans² ne sont toutefois pas sans subir les affres de cette instantanéité. Plusieurs des mémorialistes analysés dans le cadre de cette étude en font état : une fois le rideau tombé, une fois la représentation terminée, il ne reste rien de ce qui a été donné sur le théâtre, sinon le texte dramatique et le souvenir qu'en gardent les acteurs et son public. Dans un discours qu'il leur adresse à l'occasion de la clôture de la saison théâtrale de 1778³, le comédien François-René Molé rappelle aux spectateurs le caractère éphémère du théâtre :

Ici, Messieurs, tout n'est qu'éclair : les préparations sont longues, et si les premières masses d'un rôle ont bien été posées, si l'acteur chargé de lui donner la vie théâtrale a bien saisi l'esprit créateur qui l'a placé dans son ensemble, si la disposition du moment est heureuse, le succès est rapide, mais n'assure point pour le lendemain les beautés de la veille ; l'heure nous commande, et tout autre artiste la choisit ; les instans de la faiblesse sont cachés dans l'ombre du mystère, et le public n'est dans aucun art, comme dans celui du théâtre, le confident des impuissances momentanées qui peuvent produire le ridicule à la place du sublime auquel on doit aspirer. Cet éclair de succès qui jeta sur nous un jour favorable, disparaît à chaque représentation, et ce n'est qu'en renouvelant nos efforts pour en rétablir la lumière, que nous pouvons perpétuer vos suffrages⁴.

¹ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 95.

² Tout au long du mémoire, nous utiliserons le terme « artisan » suivant son emploi figuré afin d'évoquer les hommes et les femmes de théâtre. Cet usage nous apparaît justifié dans la mesure où ces personnages travaillent à la fabrique de la représentation théâtrale, selon des techniques que leurs Mémoires tendent d'ailleurs à révéler.

³ Le récit de la *Vie de François-René Molé*, comme plusieurs autres Mémoires du corpus à l'étude, donne à voir une tradition qui avait cours sur les scènes du théâtre français au XVIII^e siècle : « Dans l'ancien régime la comédie française et tous les grands théâtres de Paris fermaient pendant la quinzaine de Pâques. L'usage voulait que le jour de la clôture du théâtre et le jour qu'il était rouvert, un comédien s'avancât sur la scène, et qu'il adressât un compliment au public. » (Charles-Guillaume Étienne et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 45).

⁴ *Ibid.*, p. 90.

Si les tous mémorialistes partagent plus ou moins le désir de se tailler une place dans la mémoire de la postérité, il semble que la volonté d'échapper à l'oubli prend une valeur plus importante encore pour les artistes qui gravitent autour du monde de la scène et dont le résultat d'un travail acharné est toujours éphémère et chaque fois à recommencer. Qui plus est, les personnages de scènes se montrent particulièrement préoccupés par la gloire et par la renommée qu'ils ont acquises dans l'exercice de leur art. La plupart de leurs Mémoires ne s'attachent pas seulement à rendre compte de leur existence, souvent couronnée de succès, mais ils cherchent aussi à asseoir la pérennité de cette réputation.

Dans la suite du discours déjà cité, alors qu'il parle de son confrère Lekain, récemment décédé, Molé laisse entendre que la célébrité acquise par les acteurs vient d'une certaine manière pallier le vide que laisse une représentation théâtrale : les rôles meurent avec la pièce, le talent meurt avec son acteur, mais l'honneur du talent demeure et reste gravé dans les esprits : « Ah ! qu'il vive, que les lauriers dont le peuple l'a couvert lui servent d'égide contre les attaques du temps⁵. » Bien qu'il disparaisse de la scène, le comédien parvient à survivre à travers la mémoire du public. Les mémorialistes ayant pratiqué le théâtre aspirent à une sorte d'immortalité que peut leur octroyer la mise en récit de leur parcours.

Il n'est pas rare que les auteurs des Mémoires comparent l'interprétation théâtrale aux autres arts afin de montrer une forme d'aporie propre au théâtre. Une telle considération ouvre d'ailleurs les Mémoires de Préville :

Le peintre survit dans ses tableaux, l'homme de lettres dans ses œuvres, le musicien dans ses savantes compositions, l'artiste dans les modèles qu'il laisse de ses heureuses imitations ; mais le comédien, quelque célèbre qu'il ait été, s'il n'a que ce seul titre, ne transmet à la postérité d'autre souvenir que son nom, auquel les acteurs qui lui ont succédé rattachent quelquefois la tradition de son jeu. On ne sait rien de lui, sinon qu'il a existé et qu'il a fait les délices de la scène à l'époque où il vivait ; son souvenir laisse un vide dans nos idées⁶.

L'acteur indique la difficulté qu'éprouvent les artisans de la scène à transmettre une tradition du jeu. Au-delà d'une gloire qu'on souhaite asseoir pour son propre bénéfice et celui de la postérité, les Mémoires se présentent aussi comme le legs d'un savoir et le partage d'une expérience professionnelle. Toujours en s'appuyant sur la comparaison avec les autres arts, force est de constater que l'étude de l'interprétation théâtrale se transmet difficilement : le peintre peut étudier

⁵ Charles-Guillaume Étienne et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 96.

⁶ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, Paris, Baudouin frères libraires, 1823, p. 25.

les tableaux de ses prédécesseurs, il en va de même pour l'auteur qui connaît ceux qui sont venus avant lui par la lecture de leurs œuvres. La plupart du temps, les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre déploient à la fois un récit de vie plus ou moins personnel, et une réflexion théorique qui pense la pratique de leur art. La théorisation se trouve de façon presque systématique dans les Mémoires d'acteurs et d'actrices. Elle est en revanche plus sporadique, ou moins évidente, du côté des dramaturges et du directeur de théâtre.

Il ne faudrait pas tomber dans le piège des généralités. Le choix de réunir des Mémoires en fonction d'un même milieu sociologique (celui du théâtre) et d'une époque qui les réunit d'emblée (la seconde moitié du XVIII^e siècle) peut comporter des risques comme celui d'emprunter des raccourcis. Les motivations qui poussent les auteurs à écrire leurs Mémoires sont aussi nuancées que diversifiées. Il y a pour ainsi dire autant de Mémoires qu'il y a de raisons de les écrire, même s'il est possible de les faire converger. L'intention d'écriture oblige à distinguer les Mémoires autographes de ceux qui ne le sont pas. Cette première distinction est une porte d'entrée dans ces textes pour le moins disparates. Ce chapitre propose justement de relever les passages dans lesquels les Mémoires se prononcent sur leur propre pratique et qui, la plupart du temps, dévoilent la visée qui se cache derrière le projet mémorial. (1) On associe généralement le genre des Mémoires à une forme autoréférentielle qui se rapproche de ce qu'on appelle aujourd'hui l'« autobiographie⁷ ». Plusieurs textes de cette étude ne sont pas autographes, de sorte qu'on a aussi affaire à des œuvres qui s'assimilent plutôt à la « biographie⁸ ». Les commentaires des auteurs qui s'approprient la vie de personnalités publiques suggèrent pourtant une intention d'écriture qui s'apparente à celle des Mémoires autographes. (2) Il y aurait donc une continuité entre les Mémoires autographes et ceux qui ne le sont pas. Ces deux pratiques s'inscrivent dans la tradition mémoriale qui remonte au moins au XVI^e siècle en France. La plupart des textes du corpus soulignent leur volonté de montrer la vérité sans réelle considération pour la forme. (3) Si les Mémoires des praticiens du théâtre

⁷ « [N]ous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1971, p. 14).

⁸ « La biographie est le genre consacré à retracer des vies authentiques, dans des récits dont le sujet et l'auteur ne se confondent pas. » (José-Luis Diaz, « Biographie. Biographique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 73) ; « La biographie constitue un genre spécifique défini par une forme (celle du récit en prose), par un sujet (l'histoire d'une vie), par la présence d'un référent (un personnage réel et non un être de fiction) et éventuellement par un jeu de focalisations qui privilégie ou équilibre les faits et gestes avec la vie intime. » (Pierre-Jean Dufief, « Biographie » dans Françoise Simonet-Tenant [dir.], *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 133).

correspondent à la tradition mémoriale, force est de constater qu'ils s'en distancient également. On remarque, de fait, un déplacement générique qui s'explique entre autres par l'appropriation de cette pratique d'écriture par des personnages d'une ascendance modeste. Le corpus de cette étude et, plus largement, les Mémoires du XVIII^e siècle donnent à voir une certaine démocratisation de son emploi. Chacun des textes souligne l'état de son personnage éponyme d'entrée de jeu en évoquant sa naissance et son enfance. Le genre mémorial, habituellement réservé aux cercles nobiliaires, acquiert dès lors une nouvelle valeur : il ne s'agit plus seulement d'asseoir sa gloire et sa réputation, mais il faudra encore montrer comment on a réussi à s'extirper d'une condition modeste.

(4) Paradoxalement, tandis que la généalogie des hommes et des femmes de théâtre n'annonçait rien de glorieux, leurs Mémoires montrent que la nature les prédestinait à une carrière théâtrale. Ils n'insistent guère sur leur filiation familiale, de laquelle ces personnages ne tirent aucun prestige, comme c'était le cas dans les Mémoires des XVI^e et XVII^e siècles. Leur attachement au théâtre se présente comme une vocation, mais aussi comme une seconde filiation qui, elle, les honore.

C'EST L'INTENTION QUI COMPTE : DIRE LES AUTRES

Comme les Mémoires s'efforcent de restituer le point de vue particulier d'un homme ou d'une femme sur les événements qui ont jalonné son existence, on pourrait être tenté de croire que ces textes ont été écrits de façon autographe, c'est-à-dire par le dépositaire des souvenirs relayés par le récit de vie. Or la lecture des Mémoires d'hommes et de femmes de théâtre oblige à formuler un premier constat : près de la moitié de ces textes ont été rédigés par des auteurs qui ne sont pas l'objet des Mémoires, mais qui sont tout de même soucieux de conserver la mémoire de ces personnages célèbres.

Parmi ces textes, on compte les *Mémoires de Henri Louis Lekain* dont la composition – si on peut l'appeler ainsi – est due à son fils aîné :

Dans le nombre de manuscrits que j'ai trouvés à la mort de mon père [Lekain], plusieurs parties détachées m'ont paru dignes d'être connues, et je les livre au public dans l'espoir qu'il daignera accueillir, avec quelque intérêt, des détails relatifs à un artiste qui, pendant 29 ans, fit de continuels efforts pour mériter ses suffrages, et dont les vertus sociales ajoutèrent un nouveau lustre à la célébrité qu'il s'est acquise dans la carrière du théâtre⁹.

⁹ Bernardin Lekain, *Mémoires de Henri-Louis Lekain*, Paris, Colnet, Debray et Mongie libraires, 1801, p. v.

Comme le laisse entendre son fils, l'entreprise d'écriture des Mémoires de Lekain n'aurait pas été de consigner les souvenirs *de* son père et *sur* lui, mais plutôt de procéder à un travail de collage et de mettre en recueil des réflexions, des lettres, des articles, des discours et tout autre document qui concerne cet acteur. La *Vie de Molé* commente d'ailleurs les Mémoires de Lekain pour dire qu'ils « sont plutôt un assemblage de manuscrits et de lettres trouvées dans son cabinet, qu'un ouvrage suivi, qui pourrait donner une juste idée de l'acteur célèbre dont le nom doit passer à la postérité¹⁰. » Même s'il ne s'agit pas d'un récit suivi, le recueil assemblé par le fils de Lekain parvient à faire honneur au nom de son père. Ce travail de collage n'est pas étranger à la tradition des Mémoires¹¹.

Dans cette même introduction, le fils de Lekain révèle que son père souhaitait consigner et partager par écrit son parcours, mais que le temps lui avait manqué en raison de la maladie qui l'a emporté trop tôt :

Son projet, après trente années d'un travail aussi pénible, était de se retirer à Fontenay, près de Vincennes, dans une petite maison qu'il nommait sa *chaumière*. Là, au sein du repos et de l'amitié, ses loisirs eussent été employés à rédiger ses idées sur un art, un objet constant de son idolâtrie ; mais il mourut à l'instant où il allait jouir enfin du fruit de ses travaux¹².

Lekain aurait donc voulu écrire ses Mémoires afin de rendre compte du savoir-faire qu'il avait acquis et afin de le transmettre aux générations d'acteurs qui allaient le suivre. Aussi, la rédaction des Mémoires apparaît-elle comme un legs à la tradition de l'interprétation théâtrale. Et même quand les textes mémoriaux ne sont pas autographes, il semble que ce partage soit possible dans la mesure où leurs auteurs tentent d'y insérer des réflexions qui, elles, sont autographes.

Il importe déjà de relever le rapprochement que le fils de Lekain effectue entre le travail de son père et sa vie personnelle. Il souligne que « ses vertus sociales » donnent du lustre à la réputation qu'il a gagnée sur la scène des théâtres à travers ses rôles. Il ne suffit pas aux personnages publics d'être talentueux, il faut encore qu'ils s'attirent les suffrages par une réputation qui dépasse

¹⁰ Charles-Guillaume Étienne et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 162.

¹¹ Dans un souci méthodologique, Frédéric Charbonneau écarte ces Mémoires « d'archives » de son étude *Les silences de l'Histoire*, montrant bien que ce type de collage n'est pas isolé dans la tradition mémoriale : « Le pluriel de mémoires conserve ici tout son sens : il s'agit bien d'une pluralité de notes et de remarques. De tels papiers [...] sont en fait des *adversaria*, et l'on pourrait n'employer à leur propos que la minuscule initiale pour les distinguer de ceux qui nous intéressent ici. Cette mise à l'écart d'une première strate de textes ne signifie nullement qu'ils ne fassent pas partie du genre [...]. Ils représentent à nos yeux l'embryon d'une forme dont les stades ultérieurs seuls retiennent notre attention. » (Frédéric Charbonneau, *Les silences de l'Histoire*, p. 13).

¹² Bernardin Lekain, *Mémoires de Henri Louis Lekain*, p. vi.

la performance théâtrale. La vie privée et personnelle intéresse le public tout autant que les prouesses scéniques, sinon plus.

Dans la notice qui précède les Mémoires de Préville, le texte est présenté comme « le récit des événements de sa carrière civile et dramatique¹³ », l'une semblant aussi importante que l'autre. L'incipit insiste d'ailleurs sur cette vie « civile » réussie :

Quand Préville n'aurait été qu'un grand comédien et le plus célèbre professeur dans l'art de la déclamation, il aurait, sous ces deux rapports, des droits à l'intérêt qu'inspire l'homme distingué par ses talens ; mais il en a de plus à l'estime générale qu'il mérita par la pureté de ses mœurs, et par la réunion de toutes ses qualités sociales¹⁴.

Les vertus apparaissent d'autant plus nobles chez ces gens qui se sont frottés à la vie de coulisse. On croit que la tentation aux vices est plus grande dans ce milieu : « Citoyen vertueux, bon mari, bon père, bon ami, voilà ce qu'il fut dans le cours d'une vie passée dans un état où les passions, de quelque genre qu'elles soient, trouvent un aliment continuel¹⁵. »

La plupart des éditions du XIX^e siècle réunissent les Mémoires de Préville et ceux de Dazincourt en un même volume, puisque tous les deux auraient été écrits par Henri-Alexis Cahaisse. À l'instar de Lekain, on dit assez clairement que Préville avait l'intention de rédiger ses Mémoires par lui-même, mais que les circonstances ont empêché ce projet : « son zèle soutenu à remplir ses devoirs, et le service actif qu'il fit pendant sa longue carrière théâtrale, ne lui en [laissèrent] pas le temps¹⁶. » Sa notice biographique mentionne toutefois que l'écriture de ses Mémoires s'est appuyée sur « des notes trouvées dans ses papiers, où il rendait compte des principales circonstances de sa vie¹⁷ » ; ce qui devrait « capter la confiance des lecteurs¹⁸ ».

Dazincourt aurait lui aussi produit des réflexions et des documents qui devaient nourrir l'écriture de ses Mémoires. Si l'on s'en fie à la notice biographique qui les introduit, il aurait toutefois détruit ces documents en raison du contexte politique trouble de la Révolution française : « Il avait préparé, sans doute dans ce dessein [celui de laisser des détails sur sa vie], un assez grand nombre de notes ; il les brûla en sortant de prison, démarche assez justifiée par les alarmes que

¹³ Maurice Ourry, « Notice sur Préville », dans *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 6.

¹⁴ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 23.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Maurice Ourry, « Notice sur Préville », dans *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 5.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 24.

pouvait lui inspirer pour l'avenir l'injustice qu'il venait d'éprouver¹⁹. » Ce comédien, malgré sa naissance modeste, était associé aux cercles aristocratiques, ce qui explique qu'il ait été emprisonné pendant la Terreur. En dépit de l'absence de notes, Cahaisse rédige les *Mémoires de Dazincourt* avec qui il aurait entretenu une relation d'amitié : « Mon travail se borne à bien peu de chose, et ce peu je l'ai écrit sans aucune espèce de prétention : mon unique but a été de jeter quelques fleurs sur la tombe d'un homme dont je m'honore d'avoir été l'ami²⁰. »

Jusqu'ici, tous les *Mémoires* cités s'assimilent plus au moins les uns aux autres : les auteurs partagent tous l'intention de s'emparer de documents laissés par des artistes de scènes afin de s'approprier leurs souvenirs et ainsi transmettre leurs réflexions, tantôt personnelles, tantôt professionnelles. Ce travail d'appropriation vise un double objectif : celui de rendre justice à la réputation de ses artistes et celui de satisfaire l'intérêt du public pour ces personnages célèbres. La « carrière civile » étant le prolongement de la carrière par laquelle ces hommes et ses femmes se sont d'abord fait connaître, il semble que la célébrité éveille une sorte de curiosité des spectateurs : « La mort d'un homme [écrit Cahaisse au sujet de Dazincourt] qui pendant trente ans, fit les délices de la scène française, inspire nécessairement le désir de le connaître dans sa vie privée²¹. » On rencontre la même idée dans les *Mémoires de Molé*, également non autographes : « On aime toujours à connaître certaines particularités sur les hommes célèbres ; on se plaît en quelque sorte à les voir en déshabillé, et ils offrent dans leur intérieur des traits caractéristiques qui ne doivent point échapper à l'observateur²². » L'intention d'asseoir la réputation d'un artiste serait donc doublée de la volonté de satisfaire la curiosité du public.

Parmi les textes du corpus qui ne sont pas autographes, les *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil* font figure de mouton noir, car ils dérogent aux motivations d'écriture mémoriale rencontrées jusqu'à maintenant. Celles de son auteur consistent principalement à s'opposer aux *Mémoires de Mademoiselle Clairon*. Le texte fait renaître la rivalité qui opposait les deux actrices, tâchant de déconstruire presque phrase par phrase les *Mémoires* de sa très controversée collègue²³.

¹⁹ Maurice Ourry, « Notice sur Dazincourt », dans *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 217.

²⁰ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 219.

²¹ *Idem*.

²² Charles-Guillaume Étienne et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 126-127.

²³ On verra plus loin les controverses ayant entouré Mademoiselle Clairon. Sabine Chaouche, spécialiste du théâtre français du XVIII^e siècle, suggère son caractère difficile : « Cette actrice s'est distinguée par une forte personnalité : ambitieuse, jalouse à l'excès de sa rivale Mlle Dumesnil qui réussissait à obtenir les suffrages du public malgré son jeu irrégulier, manipulatrice, assoiffée de liberté, Mlle Clairon est à elle seule un "personnage" dans le paysage théâtral du XVIII^e siècle. » (Sabine Chaouche, *Écrits sur l'art théâtral [1753-1801]. Tome II – Acteurs*, p. 397).

Cette attaque apparaît particulièrement intéressante et éclairante lorsqu'il est question de se pencher sur des segments métadiscursifs²⁴ liés au genre mémorial : les critiques de Mademoiselle Dumesnil, bien qu'elle ne les formule pas elle-même, s'attaquent à certains faits « personnels » relayés par Mademoiselle Clairon, à des réflexions théoriques sur l'interprétation, mais aussi à l'écriture même des Mémoires. Les deux premières catégories de critiques viennent confirmer le constat que tous les Mémoires ont permis de formuler, c'est-à-dire qu'ils s'intéressent à deux objets principaux : la vie privée et la théorisation du métier d'acteur. La troisième catégorie d'attaques concerne l'écriture même du texte de Clairon. Ces remarques mettent en lumière les attentes des lecteurs du XVIII^e siècle à l'égard du genre mémorial. Le texte de Mademoiselle Dumesnil s'ouvre ainsi :

Les *Mémoires* d'une actrice célèbre supposent des aventures galantes, tragiques ou comiques : il n'y a rien de tout cela dans ces prétendus *Mémoires*. Quelques pages sur les espiègleries d'un *revenant*, dignes de la bibliothèque bleue, quelques sommaires sur l'art théâtral, des digressions sur les amours héroïques de M^{lle} Clairon avec le comte de Valbelle, le seul de ses innombrables amans dont elle prononce le nom, une conversation avec la margrave d'Anspach, une lettre à l'époux de cette princesse, des conseils à une jeune amie, et des éloges continuels et fastidieux²⁵.

Mademoiselle Dumesnil est sévère à l'endroit de sa rivale, même s'il est vrai que les Mémoires de Clairon restent discrets quant aux aventures amoureuses de cette actrice qui en aurait connu plusieurs. La résistance à montrer l'intimité ne semble pourtant pas particulière au texte de Clairon. En fait, les Mémoires rencontrés jusqu'à maintenant gardent eux aussi une certaine pudeur quant à la vie privée de leur personnage, même s'ils aspirent à la révéler. Généralement, les Mémoires dévoilent peu de détails personnels. Ils ne le font que lorsque le privé vient influencer la vie professionnelle et vice versa.

L'ouvrage attaché au nom de Mademoiselle Dumesnil insiste néanmoins sur le manque de considérations personnelles dans les Mémoires de Clairon. On en vient même à s'interroger sur les intentions qui se cachent derrière cet acharnement : le texte donne peut-être moins à lire une réflexion sur le genre qu'il ne déploie un discours diffamatoire s'attaquant aux mœurs de Clairon. Les Mémoires de Dumesnil dérogeraient donc complètement à la pratique usuelle des Mémoires :

²⁴ On emprunte l'appellation « métadiscours » aux théories de Gérard Genette qui amène l'idée de « métadiégèse » dans son ouvrage *Figures II* : « Convenons de marquer cette opposition formelle en nommant *diégétique* le niveau premier, et *métadiégétique* le niveau second [...] » (Paris, Seuil, coll. « Points », p. 202). On entend par « métadiscours » : un discours qui porte sur le discours.

²⁵ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 39-40.

il ne s'agit pas pour eux de défendre une réputation, mais, au contraire, d'attaquer celle de Clairon²⁶ :

Ce n'est pas que M^{lle} Clairon manquât de matériaux pour composer de véritables Mémoires, des Mémoires qui eussent été très piquants, très récréatifs ; mais elle tait, au contraire, avec la plus grande circonscription, tout ce qui aurait pu remplir agréablement son titre. [...] Aurait-elle oublié ce qu'elle dit un jour à une très aimable femme, qu'elle surprit considérant avec attention son portrait : Vous voyez là une demoiselle qui s'est bien divertie²⁷.

Plus loin, l'auteur lui reproche non seulement d'avoir omis certains faits portant sur sa vie privée, mais il l'accuse également de rester superficielle dans ses réflexions sur l'art théâtral ; comme si chacun des sujets abordés par ses Mémoires avait peu de profondeur et que le genre mémorial appelait précisément le contraire : une précision et un souci du détail qu'autorise un point de vue singulier et personnel.

Je le répète [écrit Dussault pour Mademoiselle Dumesnil] ; pourquoi M^{lle} Hippolyte ne nous donne-t-elle que des aperçus dans un ouvrage qu'elle ose intituler *Réflexions sur l'Art dramatique* ? Il lui appartenait de donner des leçons complètes : elle le devait. [...] Si au lieu de rassembler, uniquement pour sa plus grande gloire, quelques matériaux incohérents qui ne peuvent être d'aucune sorte d'intérêt, M^{lle} Clairon avait eu le courage de se confesser comme Jean-Jacques, et le bon esprit de traiter son art à fond, elle eût fait un ouvrage que l'utile et l'agréable auraient rendu très précieux²⁸.

À la fin de l'ouvrage, l'auteur ajoute :

Ce livre est surtout mal fait, en ce qui devrait être le principal, n'y est que l'accessoire. Nous n'en connaissons pas un seul où l'auteur ait osé prendre le ton qui règne dans celui-ci. Il faut l'avoir lu pour croire qu'il existe un ouvrage où depuis la première ligne jusqu'à la dernière, il ne s'agit dans le fond, que du panegyrique de l'écrivain²⁹.

Il est vrai que Mademoiselle Clairon avait la réputation d'être une femme imbue d'elle-même et que ses Mémoires adoptent un ton qui tend à confirmer ce trait. La critique de sa rivale appelle toutefois à la nuance. Peut-on accuser Mademoiselle Clairon d'un excès d'amour-propre parce qu'elle tente de se tailler une place dans la mémoire de la postérité et de faire belle figure ? N'est-

²⁶ Le prochain chapitre abordera la diffamation que subissent les hommes et les femmes de théâtre dans la société du XVIII^e siècle et que les Mémoires tentent de rectifier. Mademoiselle Clairon a été particulièrement malmenée par des libelles écrits contre elle et qui la peignent comme une femme de petites vertus. Les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil, sans tomber dans le grotesque, participent plus ou moins de ce mouvement diffamatoire à l'endroit de Clairon.

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁹ *Ibid.*, p. 355-356.

ce pas une motivation partagée par les Mémoires de Lekain, Molé, Dazincourt et Prévillo ? Ceux de Dumesnil s'en écartent un peu, même s'il est difficile d'ignorer l'intention apologétique qui s'y cache : la riposte contre Clairon laisse effectivement place à la valorisation du personnage de Dumesnil, une sorte de « panégyrique » que Dussault écrit pour elle et qui apparaît entre les pointes lancées contre sa rivale. Le fait que Mademoiselle Dumesnil n'écrive pas ses Mémoires laisse croire qu'elle voulait éviter cet exercice d'autoglorification. Son texte n'écarte pourtant pas une part de promotion du personnage éponyme, notamment dans le refus de se prêter à l'exercice égocentrique, s'il en est, d'écrire ses propres Mémoires :

Notre bonne Dumesnil est sollicitée par un de ses zélés partisans de lui donner quelques anecdotes sur les persécutions que M^{lle} Hippolyte lui a fait éprouver ; elle répond à cet amateur de lettres [celle] que nous allons transcrire, laquelle n'est ni assaisonnée, ni travaillée, ni destinée aux honneurs de la presse, mais qui respire la simplicité de cœur, le *sentiment* et la générosité³⁰.

Suit alors la retranscription d'une lettre écrite de la main de Mademoiselle Dumesnil. Il s'agit d'un des rares passages où le lecteur a accès à son style d'écriture, ce qui lui permet d'établir une corrélation entre la simplicité stylistique et celle de la femme. Il est notable qu'au moment même où on commente l'écriture « ni assaisonnée, ni travaillée, ni destinée aux honneurs de la presse », on cherche à montrer l'humilité et la « simplicité de cœur » de Dumesnil. Ces Mémoires revendiquent un lien sensible entre la forme – le style – déployée par cette lettre et la vertu qu'elle illustre :

Je suis bien sensible à l'intérêt que vous et mes respectables amis prenez aux atrocités que M^{lle} Clairon décoche contre moi. Il y a cinquante ans qu'elle s'exerce à ces jeux qui m'ont fait quelques fois répandre bien des larmes. Je suis revenue de cette faiblesse ; et n'étant plus en rivalité, je me flattais qu'elle m'oublierait, comme je me suis appliquée à oublier ce qu'elle m'a fait. Vous me demandez des anecdotes contre elle ; je me garderai bien de vous en donner, cela sentirait la vengeance ; elle n'a jamais trouvé place dans mon cœur : il adopte et chérit un sentiment moins pénible. Si ses mensonges sur mon compte peuvent ajouter un prix à tous ceux dont son livre est rempli, et lui procurer un débit avantageux, j'aurai contribué à son bonheur³¹.

Cette lettre cherche à exemplifier l'humilité de Mademoiselle Dumesnil et la mesquinerie des Mémoires de Mademoiselle Clairon, l'une s'appuyant sur l'autre. Ce rapport révèle qu'en dépit d'une volonté de renoncer au jeu de promotion des Mémoires, la pratique de ce genre suppose presque obligatoirement une valorisation du personnage auquel il se consacre.

³⁰ *Ibid.*, p. 318.

³¹ *Ibid.*, p. 318-319.

On peut supposer que cet effort d'apologie explique ce pour quoi Mademoiselle Clairon écarte les « aventures galantes » de ses Mémoires, et ce, même si elles sont attendues par Dumesnil et par les lecteurs du XVIII^e siècle. Ces derniers témoignent en tout cas d'un mécontentement à l'égard du contenu des Mémoires de Clairon : « les railleurs ne laissent pas de demander quel intérêt le public peut prendre au caquetage d'une femme qui prétend lui faire oublier ses anciennes espiègleries, pour ne l'occuper que de ses perfections³². » Quelques lignes plus loin, le texte répète la comparaison, rencontrée plus tôt³³, entre les Mémoires de Clairon et les *Confessions*, pour mieux reprocher à l'actrice de ne pas adopter le ton de la confidence et de la révélation : « les fautes mêmes qu'elle a commises pendant cette saison orageuse [sa jeunesse] sont de telle nature, qu'elles peuvent servir de titres à sa gloire et à la pureté de sa réputation³⁴. C'est le contraire des *Confessions* de Jean-Jacques. Ah ! si la maladie de ce philosophe avait pu prendre à notre héroïne, le libraire Buisson s'en serait bien mieux trouvé³⁵. » Le rapprochement du genre mémorial tel que pratiqué par Mademoiselle Clairon avec l'œuvre de Rousseau, qu'on associerait aujourd'hui à l'autobiographie, suggère une ambiguïté générique que confortent les similitudes entre ces deux formes. Cette comparaison invite d'abord à rappeler quels sont les traits distinctifs des Mémoires, notamment en explorant la tradition du genre principalement issu des XVI^e et XVII^e siècles ; puis, il amène à penser son évolution jusqu'au XVIII^e siècle, moment auquel les hommes et les femmes de théâtre s'approprient cette forme.

LA TRADITION DES MÉMOIRES : SE DIRE

L'étude des Mémoires du XVIII^e siècle soulève d'emblée un double problème : le premier concerne la poétique implicite de ce genre, permissive, mais non sans règles générales ; le second touche l'infléchissement de cette forme flexible, changement qui s'opère à partir du XVIII^e siècle. Au cours des quarante dernières années, les critiques littéraires se sont intéressés au comportement générique des Mémoires, mais en s'appuyant principalement sur des corpus tirés des XVI^e et XVII^e siècles³⁶.

³² *Ibid.*, p. 216.

³³ « Si [...] M^{lle} Clairon avait eu le courage de se confesser comme Jean-Jacques [...], elle eût fait un ouvrage que l'utile et l'agréable auraient rendu très précieux » (*ibid.*, p. 181).

³⁴ Il faut souligner l'ironie de cette phrase qui veut montrer que la perversion du personnage de Mademoiselle Clairon est à la hauteur des bruits qui courent à son sujet. Les libelles diffamatoires écrits contre elle et que le deuxième chapitre de cette étude se propose d'aborder pointent la réputation de débauche qui précède cette femme.

³⁵ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 217.

³⁶ Frédéric Briot (*Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*) ; Frédéric Charbonneau (*Les Silences de l'Histoire. Les Mémoires français du XVII^e siècle*) ; Marc Fumaroli (« Les Mémoires du XVII^e siècle, au carrefour des genres en prose ») ; Nadine Kuperty-Tsur (*Se dire à la Renaissance. Les Mémoires au*

Ce phénomène s'explique par le lien étroit que les Mémoires entretiennent avec l'Histoire et, corollairement, avec ceux qui en sont les acteurs : souvent des hommes attachés à la cour, des officiers supérieurs de l'armée et des ecclésiastiques.

Comme son titre l'indique, l'ouvrage de Frédéric Charbonneau *Les silences de l'Histoire* se penche sur ce rapport qui unit les Mémoires à l'Histoire, relation qui fonde le genre et qui participe de son évolution : « Le mémorialiste fait de l'histoire parce qu'il a fait l'Histoire ou parce qu'il l'a vu faire. S'autorisant de l'un pour l'autre, il agit sur la foi d'une homologation des *res* et des *verba*, des faits et des discours, laquelle fondait la crédibilité de tout historien³⁷. » L'autorité de l'auteur s'appuie sur la proximité entre les événements et le texte qui en fait état. Inversement, la distance suscite la méfiance des lecteurs de l'Ancien Régime. Les historiens de métier en pâtissent dans la mesure où ils sont dépositaires d'un savoir de seconde main. Leur travail consiste plutôt à organiser en un récit cohérent, à mettre en ordre et en forme les événements de l'Histoire. On considère ainsi qu'ils sont des compositeurs, et non les détenteurs d'un savoir sur le passé qu'ils donnent à voir. Contrairement aux récits historiques, les Mémoires ne prétendent pas à une composition soignée ; ils représentent plutôt l'étape préalable à l'Histoire, la consignation par écrit d'un témoignage :

Les traités définissant l'histoire s'accordent tous à entériner une situation très hiérarchisée des divers sous-genres de l'histoire, en conformité avec les définitions que donnent les dictionnaires d'un sens du mot « Mémoires » comme « brouillons destinés à servir l'histoire ». Les Mémoires sont une histoire informe. Ils sont la matière brute, non réglée par l'art de l'historien. [...] Les Mémoires ne sont que la consignation de récits. Ils n'ont aucune prétention générique, a fortiori littéraire³⁸.

Cet aspect brouillon caractérise le genre des Mémoires et tend donc à les éloigner du champ des Belles-Lettres³⁹, qui prône une plus grande recherche esthétique. L'intérêt du genre mémorial repose sur son contenu sans égard au travail de la forme qui consiste à modifier le témoignage premier et, conséquemment, qui risque d'éloigner le texte de la vérité. Ils font ainsi montre d'un

XVII^e siècle) ; Emmanuèle Lesne (*La poétique des Mémoires [1660-1685]*) font partie de ces critiques importants sur lesquels s'appuie l'étude du genre des Mémoires proposée par ce chapitre. Les intitulés suggèrent déjà une concomitance entre les époques abordées par ces analyses incontournables dans le champ de la critique du genre mémorial. On voit que les textes du XVIII^e siècle se trouvent plus ou moins rejetés.

³⁷ Frédéric Charbonneau, *Les silences de l'Histoire*, p. 28.

³⁸ Emmanuèle Lesne, *La poétique des Mémoires (1650-1685)*, p. 33.

³⁹ Terme complexe qui appelle à la prudence, on se rapporte à cette définition de « Belles-Lettres » : « Contre-partie littéraire des Beaux-Arts, les Belles-Lettres désignent au départ la culture lettrée. Cependant, le sens du terme demeure imprécis jusqu'à la fin du XVII^e siècle [...]. Depuis le milieu du XVIII^e siècle, la signification restreinte l'emporte définitivement : Belles-Lettres renvoient alors à tout ce qui relève de la littérature perçue dans ses préoccupations esthétiques, en tant qu'art d'écrire, à l'exclusion d'œuvres plus spéculatives comme, par exemple, l'essai. (Hendrick van Gorp, Dirk Delabastita, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 63).

dépouillement de la forme, ou même de nudité stylistique. Ils donnent un accès direct aux souvenirs, sans détour et sans fard. Dans *Les silences de l'Histoire*, Frédéric Charbonneau rappelle cette association entre le discours nu et la vérité qu'on retrouve aussi dans les *Essais* de Montaigne : « La nudité du récit en révèle la naïveté, la vérité originelle [...]. Être nu, c'est être véritable et soi-même avant tout chose adventice ; [...] le dépouillement n'est pas un style, mais l'absence de style, l'extraction même du tuf⁴⁰. »

On rencontre peu ou pas de remarques sur le style qu'appelle la rédaction des Mémoires dans le corpus des hommes et des femmes de théâtre. Ceux de Mademoiselle Dumesnil, critiquant à la fois Mademoiselle Clairon et ses Mémoires, plaident néanmoins en faveur de cette nudité du style : « Ces *Mémoires* ne seraient-ils pas un essai que vous auriez voulu faire sur la crédulité humaine ? L'allure philosophique que vous donnez sans vergogne à cette fredaine, ne sied-elle pas à une femme qui aspire à la considération ? Il faut qu'ils aient des estomacs robustes, vos amis pour entendre ces vilénies-là de la bouche d'une fille de quatre-vingts ans⁴¹. » La critique d'une « allure philosophique » employée par Clairon se double d'une attaque contre la vérité des récits que ses Mémoires déploient. Plus loin, suivant cette même idée, l'auteur accuse Clairon d'emprunter un style hautain, « un ton auguste et prétendu philosophique ». Le texte semble associer la hauteur stylistique au mensonge, ce qui, inversement, illustre le rapport qu'entretient le dépouillement de la forme avec la vérité. Les Mémoires de Dumesnil suggèrent même que Mademoiselle Clairon use d'un ton précieux pour mieux cacher ses nombreuses amours et turpitudes. À ce propos, le texte se réfère aux libelles diffamatoires écrits contre Clairon, dans lesquels le libelliste prête une vie de pure débauche à l'actrice. Dussault insinue que le récit diffamatoire, « l'histoire de la célèbre Frétillon », qui relève pourtant de l'invention⁴², se trouve peut-être plus près de la réalité que ce que les Mémoires de Mademoiselle Clairon laissent entendre :

Cette belle action, que vous avez la maladresse de publier [les Mémoires], ou plutôt que vous ne vous permettez d'écrire que parce que vous comptez sur l'ascendant de votre ton auguste et prétendu philosophique, doit sans doute justifier le penchant qu'on pourrait avoir à ne pas rejeter dans son intégrité l'histoire de la célèbre Frétillon [les libelles diffamatoires]. On peut au moins soupçonner,

⁴⁰ Frédéric Charbonneau, *Les silences de l'Histoire*, p. 39-40.

⁴¹ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 225.

⁴² « [Le discours diffamatoire] ne se prend pas au sérieux, comme s'il ne s'agissait pas de faire croire aux turpitudes racontées, mais de s'amuser du scandale. » (Jean-Yves Vialleton, « La nouvelle diffamatoire dans la France de l'âge classique : le cas particulier de *La Vie de Monsieur l'abbé de Choisy* », *Cahiers d'études italiennes*, n° 10, Paris, 2010, p. 163).

sans être téméraire, qu'il existe, à cet égard, quelque tradition peu glorieuse dont vous craigniez la découverte [...]⁴³.

Il peut sembler étrange que des Mémoires viennent salir une réputation alors qu'ils visent habituellement l'effet inverse. S'ils ne cherchent pas précisément à souiller la réputation de Clairon, les Mémoires de Mademoiselle Dumesil veulent à tout le moins contrebalancer le panégyrique auquel ils répondent.

Bien que le genre des Mémoires échappe à une définition réglée, l'ouvrage *La poétique des Mémoires* de la critique Emmanuèle Lesne a cherché à relever les régularités de cette forme irrégulière, soulignant de ce fait le paradoxe et tentant de le dépasser :

La contrainte normative est au départ refusée par les mémorialistes qui revendiquent une liberté de parole et d'écriture. Cependant la pression implicite du modèle des Mémoires et des règles qui le définissent, si minimales soient-elles, ne manque pas d'apparaître dès que la narration s'engage. La présente étude se propose d'envisager ce paradoxe d'une poétique qui voudrait se résumer à un je-ne-sais-quoi récusant toute tentative de description, d'un art sans règles, d'un savoir-faire inné au sens où, selon l'expression de l'abbé Arnaud [un mémorialiste], on écrirait simplement des Mémoires comme on parle la langue de sa maison⁴⁴.

La langue de l'intimité rappelle la proximité que les Mémoires veulent montrer entre les faits et le témoignage qu'ils rendent : « La poétique des Mémoires est une poétique ouverte qui s'efforce de substituer au modèle de la rhétorique celui de la conversation⁴⁵. »

Dans l'une des remarques métadiscursives qui émaillent ses Mémoires, Goldoni éclaire cette écriture du privé par une métaphore qui associe son texte à une conversation qu'il place dans l'intimité de sa maison : « [J]e cause avec vous dans mon cabinet, comme je causerais dans la société. La matière de mes Mémoires ne mérite, je crois, ni plus d'élégance ni plus de soins. Il y a des gens qui disent : il faut s'élever, il faut respecter le public ; je crois le respecter en lui présentant la vérité nue et sans fard⁴⁶. » Le texte de Goldoni s'assimile à la tradition mémoriale et suppose ainsi une continuité entre celle-ci et l'emploi du genre au XVIII^e siècle, notamment à partir de cette idée du dépouillement stylistique. Elle implique même le respect à l'égard du lecteur duquel, dirait-on, l'auteur prend soin comme d'un invité dans son cabinet : « Si le lecteur a eu la complaisance de me suivre jusqu'ici, la matière que je dois lui offrir l'engagera peut-être à me continuer sa

⁴³ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 226.

⁴⁴ Emmanuèle Lesne, *La poétique des Mémoires (1650-1685)*, p. 23

⁴⁵ *Ibid.*, p. 419.

⁴⁶ Carlo Goldoni, *Mémoires de Goldoni*, p. 103.

bienveillance et son attention. Mon style sera toujours le même, sans élégance et sans prétention, mais enflammé par le zèle de mon art et dicté par la vérité⁴⁷. » Les considérations métadiscursives de Goldoni se poursuivent alors qu'il prévient les critiques de ne pas s'attaquer au style de ses Mémoires. Il soutient que son écriture ne cherche qu'à calquer son expérience, quitte à être, comme cette dernière, irrégulière et imparfaite. Dans ce passage, il compare l'écriture dramatique à celle de ses Mémoires :

Toute l'application que j'ai mise dans la construction de mes pièces a été celle de ne pas gâter la nature, et tout le soin que j'ai employé dans mes Mémoires a été de ne dire que la vérité. La critique de mes pièces pourrait avoir en vue la correction et la perfection de la Comédie, et la critique de mes Mémoires ne produirait rien en faveur de la littérature⁴⁸.

L'extrait confirme la distance que les Mémoires maintiennent avec la « littérature » : il n'y est pas question d'« application », on n'y cherche pas non plus « la perfection ». Seule l'expression de la vérité importe.

Si les autres mémorialistes ne commentent pas aussi directement leur style comme le fait Goldoni, presque tous partagent et disent leur attachement pour la vérité. Dans les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil, par exemple, on lit : « dès que vous vous mettez à raconter votre vie par époques, vous contractez l'engagement d'être sincère ; dès que vous voulez qu'on excuse vos erreurs, il faut nous les déduire, il faut les soumettre à l'examen, afin que le public puisse juger si vous êtes coupable de faiblesses ou de dérèglements⁴⁹. »

Dédiés à ses enfants dès l'intitulé, les *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*⁵⁰ du dramaturge et philosophe Jean-François Marmontel illustrent bien cette idée voulant que la vérité doit être présentée aux lecteurs afin que les faits soient mis à l'épreuve de leur jugement. En l'occurrence, l'auteur soumet son expérience à la critique de ses enfants : « Ah ! mes enfants ! si j'avois pu prévoir tous les chagrins que ce jour devoit me causer, avec quel mouvement d'effroi ne me serois-je pas sauvé du danger que j'allois courir ! Ce ne sont point ici des fables ; c'est l'exemple de votre père qui va vous apprendre à redouter la plus séduisante des passions⁵¹. » Il veut s'éloigner du domaine de la fabulation et de l'invention en même temps qu'il souhaite

⁴⁷ *Ibid.*, p. 296.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 567.

⁴⁹ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 265.

⁵⁰ Il s'agit du titre original, l'édition utilisée dans le cadre de cette recherche, comme les éditions postérieures à celle de 1800, préfère l'intitulé : *Mémoires de Marmontel*.

⁵¹ Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1891, p. 184-185.

écarter ses enfants des chemins du vice par lesquels il est passé. L'expérience de vie du mémorialiste se trouve, dans un même mouvement, mise à nue et à profit, alors qu'il leur présente une relation amoureuse difficile : « Ah ! frémissez comme moi, mes enfans, des dangers que m'a fait courir une trop ardente jeunesse, pour une liaison fortuite et passagère, sans autre cause que l'attrait du plaisir et l'occasion. J'ai cru devoir vous marquer l'écueil pour vous préserver du naufrage⁵². »

Cette dernière remarque formulée par Marmontel amène à penser un nouveau trait générique propre à la tradition mémoriale, mais qui se prolonge dans le corpus du XVIII^e siècle : il apparaît comme une évidence que les Mémoires ont le passé pour objet, qu'ils s'attachent à rendre compte d'une expérience antérieure et qu'ils le font à partir du présent de l'écriture, moment qui se situe généralement à la fin de la vie. Pourtant, comme le laisse entrevoir le dernier passage du texte de Marmontel, le mémorialiste effectue moins un travail de retour sur soi guidé par la nostalgie qu'il n'opère un retour sur son expérience pour mieux influencer la postérité :

C'est pour mes enfans que j'écris l'histoire de ma vie ; leur mère l'a voulu. Si quelque autre y jette les yeux, qu'il me pardonne des détails minutieux pour lui, mais que je crois intéressans pour eux. Mes enfans ont besoin de recueillir les leçons que le temps, l'occasion, l'exemple, les situations diverses par où j'ai passé, m'ont données. Je veux qu'ils apprennent de moi à ne jamais désespérer d'eux-mêmes, mais à s'en défier toujours ; à craindre les écueils de la bonne fortune, et à passer avec courage les détroits de l'adversité⁵³.

Il ne faut toutefois pas être dupe de ce prétexte d'écriture invoqué par Marmontel. Comme l'a bien montré John Renwick, sous l'Ancien Régime, la notoriété de cet homme de lettres est trop considérable pour que ses Mémoires demeurent privés et qu'ils restent restreints au cercle familial. À cela, on pourrait ajouter que ce texte se veut finalement peu édifiant et qu'il ne vise donc pas à « servir à l'instruction de ses enfans », tellement les scènes où le mémorialiste se montre dans le vice sont nombreuses. Lorsqu'il écrit son ultime texte, Marmontel est tout à fait conscient que ses contemporains et la postérité « lisent par-dessus son épaule⁵⁴ ». Les adresses dirigées à ses enfans se présentent ainsi comme une mise en scène qui invite sciemment le lecteur à entrer dans son intimité. Il n'en demeure pas moins que ses Mémoires, nonobstant leur destinataire, cherchent explicitement à orienter le regard de la postérité sur ses actions passées.

⁵² *Ibid.*, p. 226.

⁵³ Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 1.

⁵⁴ John Renwick, « Introduction », dans Jean-François Marmontel, *Mémoires* [édition critique], Paris, Honoré Champion, 2001, p. 13.

Dans les *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, la visée didactique se présente de façon tout aussi explicite, mais pour le coup, rien ne porte à croire que cette intention n'est pas sincère : « En traçant cet écrit, je n'ai d'autres intentions que celle de me connaître, de me corriger et d'acquérir, par la vue de mes propres défauts, l'indulgence et la compassion que je dois à mes semblables. Si cet écrit me survit, puisse-t-il être une leçon utile, et préserver l'âme honnête et sensible des pièges de l'erreur !⁵⁵ » Les *Mémoires de Mademoiselle Clairon* veulent prodiguer une « leçon » qui s'appuie sur l'expérience passée, mais qui souhaite par ailleurs agir sur l'avenir. Le critique Frédéric Briot avance que ce trait n'est pas particulier aux *Mémoires* du XVIII^e siècle, mais qu'il se rencontre dans l'ensemble des discours mémoriaux : « Écrire ses *Mémoires* prendra un sens de travail de soi sur soi, plus orienté vers un à venir que vers un passé⁵⁶. »

La notice précédant les *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil* exprime une volonté similaire à celle que présentent les textes des Clairon et Marmontel. Le préfacier illustre parfaitement la double orientation des textes mémoriaux qui prennent appui sur le passé pour « éclairer » l'avenir. À cette relation passé-avenir mise de l'avant par le discours liminaire répond l'opposition privé-public, elle aussi définitoire du genre mémorial :

[C]ette réponse, publiée sous le titre de *Mémoires de M^{lle} Dumesnil*, peu de temps après ceux de M^{lle} Clairon, ne se renferme pas tellement dans l'enceinte des considérations personnelles et particulières, qu'elle ne puisse encore servir l'art par des documents généraux et par des vues d'une utilité universelle : ainsi des bords de leurs tombeaux ces deux immortelles actrices, ranimant les querelles de leur ancienne émulation, dictaient encore les leçons du passé, et répandaient sur l'avenir les lumières de leur expérience⁵⁷.

L'avertissement prévenant le public que les *Mémoires* peuvent s'écarter de considérations d'ordre privé pose problème : la tradition mémoriale n'appelle pas nécessairement à montrer la vie personnelle des mémorialistes. Les exemples que laissent les XVI^e et XVII^e siècles sont plutôt consacrés à justifier les actions de ces personnages et leur carrière. Bien que les *Mémoires* permettent de révéler un point de vue singulier sur le monde et que celui-ci s'exprime par une prise de parole au « je », il faut rappeler qu'à l'origine, c'est l'importance du rang des mémorialistes qui autorise l'acte d'écriture. Leur histoire personnelle prend sens dans l'espace public parce qu'ils ont fait l'Histoire ou parce qu'ils ont eu un accès privilégié à ses coulisses : « L'emploi de la première

⁵⁵ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 49.

⁵⁶ Frédéric Briot, *Usage du monde, usage de soi*, p. 15.

⁵⁷ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 37-38. Nous soulignons.

personne est admis lorsqu'il s'agit d'un personnage de premier rang ou lorsque cette première personne est un témoin et écrit en fait la biographie d'un plus grand. Mais si ce "je" ne se contente pas de sa fonction de narrateur, et se prend pour objet, l'usage en paraît scandaleux⁵⁸. » Les Mémoires ne veulent pas montrer l'histoire d'un homme, mais bien la grande Histoire à partir d'un angle particulier. L'intérêt historique éloigne le genre des considérations personnelles et du for privé : « L'intériorité n'est pas l'objet des Mémoires et il faudra la médiation du roman et de la nouvelle pour qu'elle soit en mesure de se dire. Les Mémoires décrivent un rapport à soi qui passe par le récit des actions, par ce récit du rôle public. Le personnage se décrit dans ses relations avec les autres. La communication tient la place de l'entretien avec soi-même⁵⁹. » À la lumière de ce trait générique, on peut interroger l'avertissement qui introduit les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil et qui suggère que le public attend du discours mémorial qu'il étale la vie privée des actrices. Cette attente du lectorat indique une transformation des Mémoires entre la fin du XVII^e siècle et celle du siècle suivant.

Malgré tout, les Mémoires du XVIII^e siècle des hommes et des femmes de théâtre s'accordent assez bien avec cette caractéristique générique qui écarte l'intériorité – ce qui sera plutôt l'affaire de l'autobiographie⁶⁰ – au profit d'une focalisation sur les actions et les relations du mémorialiste, comme le rappelle Emmanuèle Lesne : « Il ne parle de lui que pour parler des autres auxquels il a été lié. Le moi mis en scène n'est qu'un point de convergence de relations d'intérêt et d'amitié. L'objet des Mémoires est défini en fonction de cette conception relationnelle du moi, de sa participation au monde. Le moi n'est en rien une intériorité, mais à l'opposé une extériorité mondaine⁶¹. » Clairon et Dumesnil rejettent de leurs Mémoires les éléments trop personnels, la notice garde le lecteur de les attendre ; l'essentiel du texte de Goldoni se consacre à dresser l'inventaire de ses pièces dramatiques et à mettre au jour leur contexte de production ; le fait que Lekain, Préville, Molé et Dazincourt n'aient pas de Mémoires autographes suppose que le portrait qu'on brosse d'eux soit en quelque sorte pris de l'extérieur et qu'ils se refusent eux aussi à l'intériorité. Seul Marmontel fait peut-être exception à la règle puisque ses Mémoires tirent parfois

⁵⁸ Emmanuèle Lesne, *La poétique des Mémoires (1650-1685)*, p. 339.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 420.

⁶⁰ « Dans les Mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qui a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auquel il appartient. [...] Dans l'autobiographie, au contraire, l'objet du discours est l'individu lui-même. » (Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, p. 14-15).

⁶¹ Emmanuèle Lesne, *La poétique des Mémoires (1650-1685)*, p. 266.

du côté de la confession et s'épanchent sur des questions d'ordre moral, révélant ainsi un aspect plus intérieur de son existence. Il n'hésite pas à se montrer dans la débauche et dans le vice de sa jeunesse et conclut ainsi la première partie de son récit de vie, la plus mouvementée sur le plan des « passions » :

Ici finissent, grâce au Ciel, les égarements de ma jeunesse ; ici commence pour moi le cours d'une vie moins dissipée, plus sage, plus égale, et surtout moins en butte aux orages des passions ; ici enfin mon caractère, trop longtemps mobile et divers, va prendre un peu de consistance ; et, sur une base solide, ma raison pourra travailler en silence à régler mes mœurs⁶².

Même si son texte tend à le peindre d'un point de vue plus intérieur et qu'il accepte de relater ses plus intimes passions, Marmontel reste soucieux de se saisir à travers ses relations interpersonnelles. Son livre donne à voir l'évolution de son parcours professionnel. Comme dans les autres Mémoires, la mise en scène de la vie privée ne se justifie que parce qu'elle a eu des répercussions sur sa carrière, responsable de sa célébrité.

Jusqu'ici, le corpus attaché aux hommes et aux femmes de théâtre du XVIII^e siècle semble plutôt poursuivre la tradition mémoriale, surtout qu'il s'agit d'une forme particulièrement souple et permissive. Il a été maintes fois répété que les Mémoires tirent leur origine d'une opposition qu'ils formulent contre l'Histoire : « Les Mémoires sont dans la plupart des cas des réponses au rôle que l'Histoire officielle risque d'assigner au mémorialiste. Il s'agit de défendre sa mémoire et l'honneur de son nom. Si les Mémoires sont un genre apologétique, il va de soi qu'ils s'adressent au public, qu'ils justifient le nom de leur auteur devant la postérité⁶³. » Encore une fois, les Mémoires des praticiens du théâtre correspondent à ce trait caractéristique du genre : ils viennent, en effet, défendre le nom, la réputation et la gloire des personnages qu'ils prennent pour objet et ils ont donc, en ce sens, le public comme principal destinataire.

Par contre, la tradition mémoriale tend à s'effriter en ce qui concerne le rang des hommes et des femmes de théâtre qui ne sont pas des personnages de l'Histoire même s'ils sont des personnages de l'espace public. L'intérêt des Mémoires se fonde après tout sur le principe du dévoilement selon lequel les informations révélées par les mémorialistes complètent ce qui est déjà publiquement connu : « Le procédé relève d'une économie du récit qui consiste à limiter le sujet à l'inédit. Le rôle des Mémoires n'est pas de donner une image fidèle d'une époque, mais de

⁶² Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 297.

⁶³ Emmanuèle Lesne, *La poétique des Mémoires (1650-1685)*, p. 300.

compléter par un point de vue particulier ce que le public en sait⁶⁴. » Dans le cas des hommes et des femmes de théâtre, il ne s'agit plus de compléter un savoir parcellaire sur une époque ou de jeter un éclairage nouveau sur celle-ci ; il s'agit toujours de compléter un savoir, mais qui ne concerne pas l'Histoire. Leur rang social étant souvent médiocre, leur regard sur les événements historiques a peu ou pas d'intérêt. La carrière publique qu'est l'art dramatique vient en quelque sorte remplacer cet intérêt jadis historique ou qui concernait les hautes sphères de la société. Pour mieux critiquer l'ouvrage de Mademoiselle Clairon, les *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil* s'appuient justement sur ce clivage entre l'engouement que les souvenirs d'une actrice peuvent susciter et l'intérêt que peut induire la mémoire d'un personnage noble :

Ces observations seraient à peine supportables dans la bouche d'une grande reine, assez bonne pour rendre compte de son moral, et très intéressante par cette action même ; mais que vous vous croyiez obligée d'instruire vos contemporains et la postérité de ces menus détails, qui vous sont exclusivement personnels, c'est peut-être avoir, pardonnez ma franchise, une opinion bien démesurée de l'importance du rôle que vous jouez sur la terre. Je ne doute pas que vous ne vous soyez modestement justifiée à vos propres yeux, en vous rappelant que Montaigne parle aussi beaucoup de lui-même dans ses *Essais* : mais vous me permettrez de vous faire observer que, tout en parlant de lui, ce philosophe a trouvé le secret de nous instruire, et de moraliser pour tout le monde ; au lieu que M^{lle} Hippolyte, en parlant toujours d'elle, n'a qu'elle pour objet, et qu'elle est le principe et la fin de toute philosophie⁶⁵.

La critique des *Mémoires de Mademoiselle Clairon* leur reproche tantôt de ne pas aller assez avant dans les révélations de sa vie personnelle, et tantôt, au contraire, d'accorder trop d'importance à de menus détails qui la concernent. Cette attaque, toute contradictoire qu'elle est, permet néanmoins de relever une certaine forme de démocratisation de la pratique mémoriale au cours du XVIII^e siècle. Ce genre qui se définissait en partie par la volonté de se réapproprier le discours sur l'Histoire se transforme et s'ouvre aux personnages de rangs plus modestes. Ce déplacement invite à repenser la poétique implicite des *Mémoires* dans la mesure où ces textes ne se présentent plus comme une réponse à l'Histoire, mais plutôt aux bruits publics au sujet de réputations personnelles.

ÉTAT DES MÉMOIRES AU XVIII^e SIÈCLE

Les *Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme* s'ouvrent sur une remarque qui dénote l'inconfort du mémorialiste à parler de lui-même :

⁶⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁵ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 210.

Vous m'ordonnez, Madame, d'écrire l'histoire de ma vie ; en vérité, vous n'y songez pas. Vous n'y verrez assurément ni villes prises ni batailles gagnées ; la politique n'y brillera pas plus que la guerre. Bagatelles, petits plaisirs, enfantillages, ne vous attendez pas à autre chose ; un naturel assez heureux, des inclinations douces, rien de noir dans l'esprit, joie partout, envie de plaire, passions vives, défauts dans un homme, vertus du beau sexe, vous en serez honteuse en lisant, que serai-je donc en écrivant. [...] Voilà bien des discours inutiles ; vous commandez : j'obéis⁶⁶.

L'injonction sert de prétexte à une écriture personnelle, comme si le mémorialiste ne se serait pas permis une telle narration si ce n'avait été de la commande. Le malaise de l'auteur repose autant sur ce que son texte ne contient pas (les sujets militaires et politiques), que sur ce qu'il comporte en effet (de l'anecdotique et du ludique). Dans l'optique où les Mémoires constituaient traditionnellement une réponse du mémorialiste à l'Histoire officielle, on peut être tenté de croire que ces textes présentaient des actions qui devaient être justifiées, expliquées, réhabilitées ; voire que l'écriture mémoriale visait à pallier des carrières décevantes :

L'idée naguère a momentanément prévalu que l'essor du « genre » des Mémoires au XVI^e puis au XVII^e siècle prît naissance à la fois dans des échecs individuels de carrière, dans des ambitions déçues sur lesquelles l'écriture plus ou moins autobiographique et historique constitua une réponse vengeresse ou consolatrice. [...] Ensuite, états, comportements, mentalité évoluèrent forcément, au point, dans certains autres cas, de donner lieu à une explication en tous points contraire⁶⁷.

Toujours est-il que l'abbé de Choisy présente ses Mémoires en mentionnant qu'ils ne correspondent pas aux attentes fixées par l'étiquette générique. L'exhibition de « bagatelles, [de] petits plaisirs, [d'] enfantillages [etc.] » s'écarte de la tradition des Mémoires telle que l'ont connue les XVI^e et XVII^e siècles.

Les récits de vie des hommes et des femmes de théâtre témoignent du même esprit. La vie de Choisy se présente de façon assez heureuse, à rebours d'une carrière déçue ; de même les Mémoires des personnages issus du monde des théâtres rendent tous compte d'une réussite professionnelle. C'est précisément leur trajectoire heureuse qui leur donne la notoriété dont ils jouissent et qui les autorise à écrire leurs Mémoires. Il est difficile d'imaginer qu'un homme ou une femme dont la carrière dramatique aurait échoué puisse susciter l'intérêt du public par la narration de ses

⁶⁶ François-Timoléon de Choisy, *Mémoires de l'abbé de Choisy. Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV. Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme*, George Mongrédien (éd.), Paris, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », 1966, p. 289.

⁶⁷ Philippe Houcarde, « Bussy, Choisy, Primi : histoire et mémoire », dans Marie-Paule De Weerdt-Pilorge (dir.), *Mémoires des XVII^e et XVIII^e siècles. Nouvelles tendances de la recherche*, Tours, Université François Rabelais, coll. « Cahiers d'histoire culturelle », 2003, p. 34.

expériences ; la gloire – qui ne passe plus, dès lors, par le prestige du sang ou d’une maison – doit se construire. Elle devient une condition préalable à l’acte d’écriture qui vient à la fois montrer le prestige qui s’est bâti et le sceller.

L’ouverture de la pratique mémoriale à de nouveaux corps de métiers s’explique entre autres par le contexte du XVIII^e siècle. L’ouvrage *Les silences de l’Histoire* de Frédéric Charbonneau remarque un mouvement d’autonomisation de l’écriture des Mémoires qui suppose l’effritement de son attachement à l’Histoire :

Les *Mémoires* de Pontis [1676] marquent [...] un point de rupture pour ce dernier quart de XVII^e siècle. Leur assimilation à un roman dénote l’autonomie grandissante du genre et son entrée dans la « littérature » ; elle trace aussi le seuil de particularité au-delà duquel, à cette époque, les Mémoires d’un noble cessent d’être perçus comme tels, parce que leur enracinement dans l’histoire est trop superficiel. Ils permettent de mesurer l’importance que revêtait le sujet des Mémoires dans une forme qui prétendait suppléer à l’histoire contemporaine ou lui fournir des dossiers⁶⁸.

S’appuyant sur un commentaire d’Antoine Arnauld discutant lui-même les Mémoires de Pontis⁶⁹, le critique suggère que l’intérêt du discours mémorial se détache de l’Histoire tout en se rapprochant de l’individu, et ce, dès la dernière partie du XVII^e siècle. Ce mouvement qui tend à redonner sa place à l’homme nonobstant sa participation plus ou moins active à l’Histoire n’est pas sans annoncer les idéaux égalitaires de la Révolution française : « Lorsque s’affaiblira cet ancrage social du récit de vie, c’est la hiérarchie du royaume qui sera ébranlée, comme aussi la structure du champ historique : les petites gens feront leur apparition en même temps que les “petites causes”, le monde cessant dès lors de se réduire au grand monde⁷⁰. »

L’intérêt grandissant du siècle des Lumières pour l’individu et son expérience particulière entraînerait donc ce mouvement qu’on a qualifié de démocratisation du genre mémorial. Dans un article portant autant sur les Mémoires fictifs (alors en émergence⁷¹) que sur les vrais Mémoires,

⁶⁸ Frédéric Charbonneau, *Les silences de l’Histoire*, p. 76.

⁶⁹ Antoine Arnauld cité par Frédéric Charbonneau : « Je n’entreprends point de justifier le titre que je donne à cet ouvrage, quoique je n’ignore pas qu’il y a des gens qui croient qu’on ne doit nommer Mémoires que ce qui peut servir à l’histoire générale, ou ce qui regarde la vie des personnes si éminentes en naissance ou en dignité, qu’elle fait elle-même une partie de cette histoire. Par cette raison j’en ai vu qui n’approuvait pas les Mémoires de M. Pontis, qui ont paru depuis quelque temps. [...] Mais je leur demanderois volontiers de qui ils veulent que parle un homme qui ne prétend pas écrire que ses Mémoires et non ceux des autres ; quoique si on vouloit rendre justice à cet auteur, on ne laisseroit pas d’avouer qu’on trouve dans ses ouvrages beaucoup de particularités agréables, et des traits même de l’histoire de son temps [...]. » (*Ibid.*, p. 75-76).

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ « La prolifération des romans-Mémoires au XVIII^e siècle ainsi que la considérable inflation des préfaces, postfaces ou avertissements montrent combien la fiction se cherche, prise qu’elle est entre l’étai de la doctrine classique, les

Marie-Paule de Weerdt-Pilorge souligne l'essor d'une forme d'individualisme et ses répercussions sur les textes :

Au-delà des genres, Mémoires fictifs ou réels relatent l'émergence d'une nouvelle conscience individuelle. [...] [Ils] cristallisent dans leur écriture une conscience en devenir, prise entre le mérite de la naissance que tout un chacun revendique de manière plus ou moins insistante, et la nécessité de se forger un destin à la mesure de la société qui les environne. Si mémorialiste et personnages de roman évoquent les troubles du cœur ou les manifestations de leur sensibilité, on s'aperçoit qu'il s'agit moins de troubles physiques propres à ébranler l'être que de bouleversements moraux qui exigent une constante remise en cause ; l'individu, ne se définissant plus uniquement par sa famille ou son passé, doit forger sa propre personnalité par des recentrages successifs et constants qui aboutit à une crise de la conscience morale [...] ⁷².

Ne peut se réclamer d'une généalogie prestigieuse qui veut, il va de soi. Dans la tradition mémoriale issue des XVI^e et XVII^e siècles, on remarque deux tendances parmi ceux qui jouissent d'une ascendance enviable : ou bien les mémorialistes évoquent leur lignée afin d'en montrer le prestige ; ou bien ils n'en font pas état puisque la seule mention du nom suffit ⁷³. En tous les cas, la généalogie influence l'écriture dans la mesure où l'auteur se réclame de sa filiation.

La démocratisation de la pratique mémoriale permise par le XVIII^e siècle impose elle aussi une mention de la généalogie. Certes, les mémorialistes de classes sociales inférieures ne peuvent pas se réclamer d'une haute extraction. Souvent, comme s'ils souhaitaient combler ce manque, ils cherchent à souligner leur appartenance à une filiation extérieure à la famille, une filiation attachée à la carrière grâce à laquelle ils ont gagné leur prestige. Leur parcours professionnel devient une forme alternative d'anoblissement. Un parcours professionnel heureux doublé d'un capital social peut suppléer à un rang noble, autorisant la prise de parole dans l'espace public. C'est pour cette raison que les hommes et les femmes de théâtre relèvent de façon presque systématique leur appartenance au monde de la scène, et ce, dès l'ouverture de leur récit : l'auteur montrera son affection pour les lettres ; le comédien, son goût précoce pour l'interprétation. Autrement, leur

avatars du roman baroque et les délices du merveilleux. La voie moyenne semble se dessiner avec le roman réaliste qui cherche une légitimité du côté des Mémoires dont il emprunte la forme : manuscrit volé, trouvé, sauvé des flammes, le roman se présente comme des Mémoires auxquels le lecteur doit accorder plus ou moins de crédit. » (Marie-Paule de Weerdt-Pilorge, « L'écriture de soi dans les Mémoires et romans-Mémoires au XVIII^e siècle », dans Jacques Wagner [dir.], *Des sens au sens. Littérature et morale de Molière à Voltaire*, Louvain, Éditions Peeters, coll. « La République des lettres », 2007, p. 51).

⁷² *Ibid.*, p. 59.

⁷³ « On a déjà remarqué que les grands se mentionnent par leur généalogie. L'alternance inaugurale du motif généalogique et du motif de naissance est donc régulière. Récit rapporté, le récit de naissance institue un sujet, dont le prénom consacre l'identité, mais qui ne le doit ici pas tant à ses parents qu'au hasard. » (Emmanuèle Lesne, *La poétique des Mémoires [1650-1685]*, p. 389).

naissance se présente comme si elle prédisait leur existence, au même titre que la généalogie anticipait le destin des aristocrates.

COÏNCIDENCE ENTRE LE NAÎTRE ET LE DEVENIR

Les mémorialistes provenant de milieux modestes semblent se réclamer de leur roture, comme si le fait de montrer la bassesse de leurs origines octroyait plus de mérite à leur montée sociale. Tous partagent plus ou moins cette volonté de montrer un début difficile, de même que leur appartenance au monde du théâtre dès le plus jeune âge. Cette dernière se manifeste de différentes façons, tant dans les Mémoires autographes que dans ceux qui ne le sont pas.

Dans leurs Mémoires, les auteurs de théâtre s'appliquent à montrer leurs affinités avec le monde des lettres dès l'enfance, comme si ce trait annonçait une carrière associée à l'écriture. Le dramaturge Charles-Simon Favart précise bien que le principal legs de ses parents n'est pas celui du sang, mais plutôt celui d'une bonne éducation :

Je naquis à Paris, sur la paroisse Saint-Jean en Grève, le 13 novembre 1710. Mon père et ma mère se chargèrent seuls du soin de mon instruction pendant les premières années de mon enfance. En très-peu de temps, sans le secours des livres d'alphabet, ils m'apprirent à lire et à former des caractères par un moyen ingénieux qu'ils avaient imaginé pour m'instruire en m'amusant. Mon père avoit un esprit vif et une gaîté franche ; il faisoit des chansons avec facilité ; il ajustoit sur des airs de vaudevilles les principes de morale et autres préceptes qu'il vouloit m'inculquer ; je les retenois aisément en chantant avec lui. De son côté, ma mère, d'un caractère plus sérieux, et qui avoit l'esprit plus orné, développoit mes idées, et formoit mon cœur en me racontant différens traits de l'Histoire ou de la Fable mis à ma portée⁷⁴.

Avant de décrire ce qui est moins de l'ordre de sa naissance que de son éducation, Favart explique que son père était pâtissier, et donc, de la petite bourgeoisie. Son attachement aux lettres ne coule donc pas de source. L'auteur tient à souligner sa facilité à apprendre la lecture. Par ailleurs, le dramaturge, qui a aussi écrit des livrets pour l'opéra, tend à montrer que son intérêt à mettre des mots sur la musique lui vient de sa jeunesse.

Le discours liminaire des Mémoires de Marmontel souligne, quant à lui, la valeur morale du lieu où il est né et où il a grandi. Il apparaît significatif que celui dont l'histoire retient essentiellement l'apport philosophique au mouvement des Lumières ouvre son récit en évoquant

⁷⁴ Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de [Charles-Simon] Favart publiés par [Antoine-Pierre-Charles] Favart, son petit-fils et précédés d'une notice historique rédigée sur les pièces authentiques et originales par H. F. Dumolard. Tome premier*, Paris, Chez Léopold Collin, 1808, p. ij-iiij.

les valeurs morales de son village natal. Ces dernières ne sont pas sans annoncer la carrière philosophique de Marmontel, voire les ambitions de liberté et d'égalité qui préparent la Révolution. L'auteur met l'accent sur sa « naissance obscure » et sur l'esprit d'égalité qui règne chez lui dès son enfance :

J'ai eu sur eux [mes enfants] l'avantage de naître dans un lieu où l'inégalité de condition et de fortune ne se faisoit presque pas sentir. Un peu de bien, quelque industrie, ou un petit commerce, formoient l'état de presque tous les habitants de Bort, petite ville de Limosin où je reçu le jour. La médiocrité y tenoit lieu de richesse ; chacun y étoit libre et utilement occupé. Ainsi la fierté, la franchise, la noblesse du naturel, n'y étoient altérées par aucune sorte d'humiliation, et nulle part le sot orgueil n'étoit plus mal reçu ni plus corrigé. Je puis donc dire que pendant mon enfance, quoique né dans l'obscurité, je n'ai connu que mes égaux⁷⁵.

Les Mémoires de Goldoni commentent aussi la naissance de son auteur et déploie ce topos mémorial qui consiste à justifier le choix de la carrière théâtrale en montrant un attachement précoce à celle-ci. Dès le début de son récit, le mémorialiste signale que son grand-père donnait des spectacles chez lui, et qu'enfant, il a rapidement été mis en contact avec le monde de la scène qu'il devait apprécier aussitôt : « [Mon grand-père] donnait la comédie, il donnait l'opéra chez lui ; tous les meilleurs acteurs, tous les musiciens les plus célèbres étaient à ses ordres ; le monde arrivait de tous les côtés. Je suis né dans ce fracas, dans cette abondance ; pouvais-je mépriser les spectacles ? pouvais-je ne pas aimer la gaîté ?⁷⁶ » Au-delà de son goût pour les spectacles, Goldoni cherche à exposer, non sans humour, son caractère jovial qui annonce sa carrière d'auteur comique : « Ma mère me mit au monde presque sans souffrir : elle m'en aima davantage ; je ne m'annonçai point par des cris, en voyant le jour pour la première fois ; cette douceur semblait, dès lors, manifester mon caractère pacifique, qui ne s'est jamais démenti depuis⁷⁷. » Il poursuit en mentionnant que son enfance a été placée sous le signe de l'amusement, notamment grâce au théâtre de marionnettes que son père lui fit construire et dans lequel il créa des spectacles privés pour son fils.

Le même phénomène se rencontre chez Monnet qui découvre son goût pour les spectacles assez jeune, et ce, en dépit d'une enfance difficile qu'annonce de la perte hâtive de ses parents :

⁷⁵ Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 2.

⁷⁶ Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », 1988, p. 38.

⁷⁷ *Idem*.

Orphelin à l'âge de huit ans, je restai chez un oncle jusqu'à quinze. Cet oncle, par sa gaieté, & la singularité de son esprit, étoit le *Rabelais* de son canton. Moins occupé de mon éducation que de ses plaisirs, à peine m'avoit-il fait apprendre à lire, quand un de mes compatriotes, fils d'un gros Négociant, m'amena à Paris pour me placer chez feu Madame la Duchesse de Berry. Là, par le mérite que j'avois alors d'imiter & de contrefaire parfaitement la voix & les gestes de tous ceux que je voyois, je m'attirai en très-peu de tems les bontés de cette Princesse. J'étois doué des dispositions qu'il faut avoir pour acquérir des talens ; les armes, la musique, le violon, la danse, furent les premiers que j'acquis, & que je cultivai sous les meilleurs maîtres avec assez de succès. Cette position, & les bienfaits de la Princesse, me donnoient les plus grandes espérances [...]⁷⁸.

Bien que son oncle bâcle son éducation, Monnet tient à souligner le caractère de ce tuteur soucieux « des plaisirs ». De ce trait, le mémorialiste indique son propre intérêt pour les divertissements qui l'occuperont tout au long de sa carrière. Ce sont toutefois les enseignements qu'il acquiert chez la Duchesse de Berry qui signalent le mieux ses « dispositions » au monde de la scène.

Du côté des comédiens, seul Molé aurait, dit-on, une ascendance prestigieuse, mais elle se trouve si profondément enfouie qu'elle ne lui vaut aucun prestige. Encore une fois, la réputation gagnée dans l'exercice de son art le fait voler bien plus haut qu'aucune prétention à la noblesse ne pourrait le faire. L'auteur de ses Mémoires prend bien soin de le souligner :

Si l'on pouvait s'en rapporter à des anecdotes, cette famille serait originairement la même que celle du fameux président de ce nom, qui illustra son siècle par ses lumières et ses vertus ; et l'on assure qu'il existe chez un des cent treize notaires de Paris un contrat de mariage où les descendants du président ont signé comme cousins du grand-père de l'acteur. Mais, quoique chargés du soin d'écrire la vie de ce dernier, nous n'avons pas cru devoir vérifier ce fait assez incertain : l'éclat de la naissance n'ajoute rien au vrai mérite, et, pour rendre son nom à jamais célèbre, Molé n'a pas besoin d'aïeux, il lui suffit de la gloire que lui ont acquis ses propres talents⁷⁹.

Si la filiation propre à la scène n'est pas explicitée au moment de sa naissance, elle est soulignée par le fait que ses frères ont, comme lui, choisi la carrière dramatique. La fratrie naturelle se recompose ainsi dans le métier.

L'ouverture des Mémoires de Préville illustre mieux encore le rapport de proximité entre la naissance et la carrière. Elle se manifeste précisément par un rapprochement géographique entre la maison où l'acteur voit le jour et le lieu physique du théâtre :

Pierre-Louis Dubus, qui plus tard prit le nom de Préville, naquit à Paris le 17 novembre 1721, rue des Mauvais-Garçons, dans une maison située derrière la salle du Théâtre-Français. Le jeune Dubus avait sans doute emporté avec lui, dans l'abbaye Saint-Antoine où il fut élevé, les premières

⁷⁸ Jean Monnet, *Supplément au roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Paris, À Londres, 1772, p. 2-3.

⁷⁹ Charles-Guillaume Étienne et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 5-6.

impressions qui avaient dû frapper son enfance et lui faire préférer à toute autre la carrière qu'il parcourut depuis avec tant de succès⁸⁰.

Une note de l'éditeur s'intéresse à ce voisinage spatial qui suggère un rapprochement d'intérêt. Ce commentaire défait une rumeur qui prétend que les fenêtres de cet appartement donnaient sur les loges des comédiennes et qu'elles permettaient qu'on les voie se changer.

Les Mémoires de Mademoiselle Clairon donnent aussi à voir que la proximité de sa maison d'enfance, adjacente à celle de Mademoiselle Dangeville, une importante actrice comique du deuxième quart du XVIII^e siècle⁸¹, a participé à éveiller et à développer son talent scénique. Mademoiselle Clairon se souvient de son application et du plaisir qu'elle prenait à observer sa voisine, entre autres lorsque celle-ci recevait des leçons : « Je courais vite à la fenêtre ; le beau temps me favorisait ; je voyais jusqu'au fond de la chambre de ma divinité. Je l'étudiais autant qu'il m'était possible ; et dès qu'elle disparaissait, je faisais tout ce que j'avais vu faire. Ma mémoire et mon application me servirent si bien, que ceux qui venaient à la maison crurent qu'on m'avait donné des maîtres⁸². » De la même façon que Clairon épie sa voisine en train d'apprendre ses rôles, le lecteur des Mémoires est appelé à espionner la fabrique du théâtre et de ses personnages : ces textes sont en quelque sorte des fenêtres qui laissent le lecteur épier l'apprentissage d'une carrière théâtrale. Les mémorialistes peuvent fermer le rideau sur certains pans de leur vie et l'ouvrir sur d'autres. Par ailleurs, les Mémoires invitent les aspirants comédiens à suivre leurs traces et leurs préceptes, un peu comme la petite Clairon qui tente d'attraper les tours du métier par mimétisme.

L'anecdote de la naissance de Mademoiselle Clairon montre toutefois mieux que chez tout autre cette connexion curieuse entre l'arrivée au monde et l'appel d'une carrière théâtrale. Sa naissance est un spectacle partagé entre la tragédie (la petite naît prématurément et dans un état précaire ; on pense qu'elle doit recevoir dans une même cérémonie le baptême et l'extrême onction) et la comédie (en plein carnaval, les officiers exécutent la cérémonie sur le buffet, habillés en personnages de la *commedia dell'arte*) :

L'usage de la petite ville dans laquelle je suis née était de se rassembler, en temps de carnaval, chez les plus riches bourgeois pour y passer le jour en danses et festins. Loin de désapprouver ce plaisir, le curé le doublait en le partageant, et se travestissait comme les autres. Un de ces jours de fête, ma

⁸⁰ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et Dazincourt*, p. 26-28.

⁸¹ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 11.

⁸² *Ibid.*, p. 12-13.

mère grosse seulement de sept mois me mit au monde entre deux et trois heures de l'après-midi. J'étais si chétive, si faible, qu'on crut que très-peu de momens achèveraient ma carrière. Ma grand'mère, femme d'une piété vraiment respectable, voulut qu'on me portât sur-le-champ même à l'église, recevoir au moins mon passe-port pour le ciel. Mon grand-père et la sage-femme me conduisirent à la paroisse : elle était fermée ; le bedeau même n'y était pas, et ce fut inutilement qu'on fut au presbytère. Une voisine dit que tout le monde était à l'assemblée chez M*** : on m'y apporta. Le curé, habillé en arlequin, et son vicaire en gille, trouvèrent mon danger si pressant, qu'ils jugèrent n'avoir pas un moment à perdre. On prit promptement sur le buffet tout ce qui pouvait être nécessaire : on fit taire un moment le violon, on dit les paroles requises, et l'on me ramena à la maison⁸³.

Si elle n'avait pas reçu le goût du spectacle par nature, comme elle le laisse entendre ici, ce n'est certainement pas l'éducation assurée par sa mère qui le lui aurait donné : « Nulles caresses, nulles douceurs, nuls soins n'ont soutenu mon enfance ; aucune idée d'art, de talent, de connaissance quelconque n'a favorisé mon éducation [...]. Une femme violente, ignorante et superstitieuse ne savait que me tenir inactive dans un coin, ou m'appeler auprès d'elle pour me faire trembler sous ses menaces et ses coups⁸⁴. » Pour Mademoiselle Clairon, contrairement à Marmontel, Favart ou Molé, ce n'est pas l'éducation qui permet la carrière théâtrale. En relatant l'anecdote de son baptême, elle suggère que le destin lui traçait les voies du théâtre avant même qu'elle puisse y penser.

À l'instar des textes issus de la tradition mémoriale des XVI^e et XVII^e siècles, les Mémoires du corpus commentent la naissance et l'éducation du personnage auquel ils s'attachent, et ce, dès l'entrée dans le texte. Il y a toutefois une rupture entre la tradition et la pratique du XVIII^e siècle. Cette cassure est marquée par l'appropriation du genre par des personnages de rangs modestes. Dès lors, les Mémoires ne se définissent plus en fonction de leur intérêt historique, mais plutôt à partir d'une carrière publique indépendante de la généalogie ou d'une ascendance glorieuse. Les hommes et les femmes de théâtre soulignent qu'ils entrent dans une certaine filiation qui n'est plus celle du sang, mais celle du métier. Ils rappellent leur « naissance obscure » afin d'accentuer la distance qu'ils ont réussi à établir avec celle-ci. Comme les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil ne se penchent pas vraiment sur la vie du personnage éponyme, mais plutôt sur celle de sa rivale, on n'y retrouve pas le récit de sa naissance. Ils s'attaquent, en revanche, à l'anecdote qui ouvre les Mémoires de Clairon :

⁸³ *Ibid.*, p. 8-9.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

Nous sommes étonnés que l'auteur n'ait pas écrit ce début en vers alexandrins. Sa naissance est un événement trop célèbre, une époque trop marquante, et elle est même si fort au-dessus du vulgaire, qu'elle ne saurait se permettre de dire comme tout le monde : je suis née d'une pauvre bourgeoisie [...]. Ne pourrait-on pas attribuer cette aversion de mademoiselle pour le naturel, à ce qu'elle est née à sept mois ?⁸⁵

La franche ironie de Dussault révèle la préciosité de Mademoiselle Clairon et l'exagération qui caractérise l'anecdote de sa naissance. L'auteur se fait mesquin lorsqu'il avance que « [la] naissance [de Clairon] est le premier combat qu'elle a soutenu contre la nature, et [que] son premier soupir fut une violation de ses lois⁸⁶. » Il s'agit certes d'une pique lancée contre le personnage public de Clairon, mais l'extrait ne montrerait-il pas également le combat continu que mène l'actrice contre sa naissance ? Embrasser la carrière théâtrale, c'est en quelque sorte s'opposer à son rang. Mademoiselle Clairon n'est pas la seule à mener un combat contre la nature en s'éloignant du sort que lui promet sa généalogie. Le prochain chapitre fournira précisément l'occasion de discuter l'ascension sociale que permet la scène et que les Mémoires cherchent à déployer.

À la lumière d'un premier survol du corpus, on constate que les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre présentent une certaine cohérence qui se manifeste peut-être moins dans la forme que dans la matière et l'intention d'écriture. Les auteurs de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle se saisissent d'une forme permissive et malléable afin d'asseoir le prestige que des figures publiques ont acquis sur la scène. Sans l'acte d'écriture, ces personnages ne peuvent espérer échapper au vide que signe la fin d'une représentation théâtrale, comme la fin d'une carrière. Ce métier est d'autant plus pernicieux qu'il plane autour de lui un important parfum de scandale. Les Mémoires apparaissent en ce sens un espace privilégié afin d'établir sa réputation, mais aussi afin de justifier son parcours. Dans le prochain chapitre, on verra que le discours mémorial propre au corpus cherche certes à défendre une réputation personnelle, mais qu'il espère plus largement la défense du théâtre. Encore au XVIII^e siècle, on associe la vie de coulisse à une vie de petites vertus. Et pourtant, ce milieu fascine en même temps qu'il effraie. On valorise les vertus des Dazincourt, Molé et Prévile, sans qu'on puisse s'empêcher de sourire et de vouloir connaître les frivolités des Marmontel et Clairon. S'exposant sur les scènes des théâtres, ces personnages choisissent aussi de s'exposer devant le discours public qui leur prête toutes sortes d'histoires et d'intentions vicieuses.

⁸⁵ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 218.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 356.

Il ne s'agit pas seulement d'assurer la pérennité de la gloire acquise sur scène, il faut encore répondre aux bruits qui ont circulé à son sujet. On a montré que la tradition mémoriale est une réponse des personnages importants au discours officiel de l'Histoire. Il a ensuite été dit que, malgré une naissance modeste, les praticiens du théâtre peuvent écrire leurs Mémoires grâce au contexte plus permissif du genre, mais qu'ils devaient tout de même jouir d'un capital social. Si les mémorialistes traditionnels répondent au discours sur l'Histoire, les Mémoires qui ne s'occupent plus de faits historiques, mais de vedettes, devront, quant à eux, répondre aux discours populaires.

CHAPITRE II

LA VIE PRIVÉE DES PERSONNALITÉS PUBLIQUES

La comédienne Adrienne Lecouvreur (1692-1730) n'avait pas renoncé à la pratique de son métier avant de mourir. Comme les acteurs et les actrices étaient toujours taxés d'infamie et frappés d'excommunication, les représentants de l'Église refusèrent d'inhumer le corps de la comédienne. Sa dépouille fut plutôt dérobée au cours de la nuit, à l'insu de tous, afin que ses amis en disposent dans un terrain vague sur les bords de la Seine. Ce traitement pour le moins indigne réservé à ce personnage public a ouvert la voie à une série de discours concernant la place de l'acteur dans la société. De ce nombre, on compte entre autres l'une des *Lettres philosophiques* de Voltaire (1730) dans laquelle l'auteur relève la « barbarie gothique¹ » de sa nation. Il commente alors le comportement des Anglais à l'égard de leurs comédiens afin de souligner le retard des Français sur cette même question : « ils sont bien loin d'attacher l'infamie à l'art des Sophocle et des Euripide, et de retrancher du corps de leurs citoyens ceux qui se dévouent à réciter devant eux des ouvrages dont leur nation se glorifie². »

La métaphore du corps social duquel les comédiens sont exclus éclaire bien la position marginale de ces artistes pourtant applaudis. Le discours des philosophes comme Voltaire et Diderot, qui se porteront à la défense du statut des acteurs et des actrices, souligne la contradiction de la société : le théâtre se trouve à la fois au centre de la culture française qui s'honore de ses productions et à l'extérieur de celle-ci, par le « retranchement » des artistes qui rendent possibles ses manifestations³. Avant Mademoiselle Lecouvreur, la mort de Molière et le refus de l'Église de

¹ Voltaire, *Lettres philosophiques. Derniers écrits sur Dieu*, Gerhardt Stenger (éd.), Paris, Flammarion, 2006, p. 227.

² *Ibid.*, p. 226.

³ Le critique Jeffrey M. Leichman est particulièrement éloquent à propos du statut social des interprètes français au XVIII^e siècle : « Yet despite occupying the cultural center of French life, the actor was regarded as a pariah, excluded from full participation in civic and spiritual community. The symbol of a theater-obsessed society, the actor was indelibly marked by all of the contradictions of the ancien régime's turgid hierarchical rules and conflicting moral

lui donner une sépulture avaient suscité de vives réactions. Déjà, on relevait l'incohérence du sort réservé à l'homme de lettres et acteur qui n'avait pas renoncé à la carrière qu'il avait pourtant honorée. À ce moment toutefois, on s'appuyait sur le génie de ses textes afin de justifier son droit à la mémoire. Ce trait permet de rappeler l'honneur dont jouissent les auteurs dramatiques au XVII^e siècle et la défaveur dont souffrent les interprètes auprès de l'opinion publique. Il semble qu'encore à cette époque, de même que dans la première partie du XVIII^e siècle, l'interprétation ne soit pas digne d'une reconnaissance aussi importante que celle réservée aux hommes de lettres. C'est alors que le jeu nouveau de Mademoiselle Lecouvreur marque une rupture dans l'histoire de la représentation théâtrale, comme l'indique Martine Rougemont :

Un premier changement intervient pendant la brève carrière (1717-1730) d'Adrienne Lecouvreur, soutenue par Baron, l'ancien élève de Molière. Ces acteurs remplacent les effets vocaux purement physiques par une interprétation nuancée, à la fois intelligente et sensible, des textes qu'ils récitent, sans préjudice de la noblesse qui est toujours ressentie comme consubstantielle au tragique⁴.

À partir de ce moment, l'art du comédien se transforme et acquiert une part d'autonomie à l'égard du texte dramatique. L'étude d'un rôle, les gestes qu'on lui attache, le souffle qu'on lui donne permettent de sortir du carcan d'une déclamation classique, normée, presque chantée. Dès lors, l'acteur ne devrait plus être perçu comme le simple véhicule du texte ou comme « l'organe⁵ » par lequel s'exprime le génie d'un auteur.

Ce qu'on pourrait appeler l'émancipation de l'interprétation théâtrale correspond par ailleurs à l'intérêt nouveau, voire à la considération, que la société accorde aux acteurs. Les circonstances houleuses entourant la mort de Molière pointent déjà un phénomène de médiatisation des artistes de scène :

Les prémisses d'une fascination à l'égard de la vie privée des comédiens apparaissent dès les controverses autour de Molière, mais celles-ci concernent surtout chez lui, l'auteur des pièces discutées. Le XVIII^e siècle généralise cette curiosité à tous les gens de théâtre, permettant la formation d'un mythe nouveau. De celui qui a pour fonction de s'exhiber au public, on attend que sa vie privée soit aussi une représentation permanente⁶.

codes, an out cast whose craft of apparent self-transformation nevertheless suggested a tantalizingly accessible means of eluding the categories that defined civil and religious life in the France at this time. » (*Acting Up : Staging the Subject in Enlightenment France*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2016, p. xiii).

⁴ Martine Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, p. 196.

⁵ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 288.

⁶ Martine Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, p. 193.

Les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre répondent évidemment à ce mouvement qui emballa la société française du XVIII^e siècle. Ils nourrissent la curiosité du public, désireux de connaître la vie personnelle des comédiens, mais aussi leur processus de création. Ils s'intéressent autant à la théorisation du métier qu'au parcours personnel des artistes. Cet engouement pour les arcanes du théâtre ne signifie pas pour autant une valorisation de sa pratique. En fait, il semble que l'inconséquence concernant le sort des artistes de scène s'aggrave et que la contradiction entre l'intérêt qu'on leur accorde et le mépris qu'on leur réserve s'accroît.

Il ne fait pas doute que les Mémoires des praticiens du théâtre traitent du sort injuste dont leurs personnages sont les principales victimes. L'espace mémorial devient en ce sens un lieu privilégié afin de rétablir la réputation du théâtre. Souvent, ce travail apologétique se manifeste à travers le rétablissement d'une réputation toute personnelle. Les mémorialistes cherchent à dissiper le parfum de scandale qui entoure le théâtre tout en montrant leur propre vertu et leur bonne morale. L'étalement de la vie personnelle des comédiens serait donc double : d'un point de vue passif, il s'agirait de satisfaire la curiosité de leur public et, d'un point de vue plus engagé, il s'agirait de réorienter l'opinion émise au sujet du théâtre et d'exercer une action sur les discours qui le concernent.

Formant l'essentiel de ses *Mémoires*, la correspondance de Charles-Simon Favart⁷, auteur et directeur d'opéras-comiques, témoigne de cette volonté apologétique traversant les textes mémoriaux. Favart y rappelle d'ailleurs le sort réservé à Molière, de même que la comparaison entre les sociétés française et anglaise :

Je sais que d'anciennes ordonnances émanées des rois, des papes, et des conciles, ont, dans les temps reculés, prononcé des peines contre les comédiens. Je sais qu'aujourd'hui encore, la cour intolérante de Rome les excommunie, et qu'on refusa la sépulture à un homme que Louis XIV honorait d'une amitié particulière : à Molière ; mais je sais aussi que les Anglais, nos voisins, ce peuple penseur et conséquent dans tout ce qu'il fait, a accordé à la célèbre mademoiselle Oldfield un tombeau à Westminster, et que son corps y repose glorieusement à côté de Newton et des têtes couronnées⁸.

⁷ Les Mémoires de Charles-Simon Favart ne figurent pas parmi notre corpus principal compte tenu de leur nature qui, selon nous, les éloigne du genre mémorial. Comme nous le laissons entendre ici, ce texte s'apparente peu aux autres discours mémoriaux retenus par cette étude puisqu'il se compose presque exclusivement d'échanges épistolaires. Même si les autres Mémoires du corpus sont aussi constitués de plusieurs correspondances, ils présentent néanmoins un travail de composition et d'assemblage qui nous semblait ténu ou moins important chez Favart. Ses Mémoires seront toutefois convoqués dans ce chapitre dans la mesure où ils éclairent la vie théâtrale du XVIII^e siècle.

⁸ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 289.

Le décès de l'actrice anglaise survient après celui de Mademoiselle Lecouvreur. La suite de la *lettre philosophique* de Voltaire citée plus haut relève le bruit qui court autour du traitement accordé à la comédienne d'outre-Manche. Les rumeurs veulent que les honneurs réservés à l'actrice anglaise eussent été un pied de nez à la France, accentuant l'écart entre l'ouverture d'esprit des Anglais et le retard français. Voltaire aura tôt fait d'invalider cette idée : dans sa lettre, il ajoute que ce dernier hommage accordé à Mademoiselle Oldfield ne tient pas de la provocation, mais qu'il repose sur un réel respect pour la pratique du théâtre :

On a même reproché aux Anglais d'avoir été trop loin dans les honneurs qu'ils rendent au simple mérite ; on a trouvé à redire qu'ils aient enterré dans Westminster la célèbre comédienne M^{lle} Oldfield à peu près avec les mêmes honneurs qu'on a rendus à M. Newton. Quelques-uns ont prétendu qu'ils avaient affecté d'honorer à ce point la mémoire de cette actrice, afin de nous faire sentir davantage la barbare et lâche injustice qu'ils nous reprochent, d'avoir jeté à la voirie le corps de M^{lle} Lecouvreur. Mais je puis vous assurer que les Anglais, dans la pompe funèbre de M^{lle} Oldfield, enterrée dans leur Saint-Denis, n'ont rien consulté que leur goût⁹.

À l'instar de Favart et de Voltaire, les Mémoires du corpus discutent le statut du théâtre. Dans la foulée du chapitre précédent, qui s'est conclu par des considérations concernant la naissance des mémorialistes, celui-ci se propose de continuer l'exploration du parcours des hommes et des femmes de théâtre suivant une chronologie respectant plus ou moins les étapes de leur parcours. (1) Si le récit de leur naissance indiquait tout à la fois leur entrée dans le monde, l'accueil du lecteur dans leurs Mémoires et l'annonce du destin vers une carrière théâtrale, on constate que dans un mouvement inverse, le choix d'embrasser la carrière théâtrale montre leur « retranchement » du corps social, une sortie du monde. Paradoxalement, au choix de s'inclure dans le cercle des artisans de la scène répond une certaine exclusion sociale. La tradition du genre mémorial fait rarement l'économie d'une mention liminaire quant à la naissance de son auteur. De même, les textes sur lesquels se penche cette étude donnent à lire de façon presque systématique l'annonce du choix d'embrasser le monde de la scène. Cet épisode de la vie privée permet alors de thématiser le statut difficile associé aux praticiens du théâtre. (2) En comparaison des auteurs dramatiques et des autres corps de métiers propres au théâtre, ce sont sans doute les interprètes qui souffrent le plus des préjugés de la société. Dans une analyse qui souhaite éclairer l'apologie de la vie de scène et de coulisses, il semble intéressant de montrer comment peut se manifester cette infamie. Les « libelles » diffamatoires écrits contre Mademoiselle Clairon, ces textes qu'on peut aussi associer

⁹ Voltaire, *Lettres philosophiques*, p. 226.

aux romans libertins et qui se présentent comme des pseudo-Mémoires, apparaissaient en ce sens des témoins exemplaires des fausses idées que les gens du XVIII^e siècle peuvent élaborer au sujet de ce milieu. (3) La lecture de ces libelles permet également d'aborder le statut des femmes de théâtre. Sous l'Ancien Régime, il est peu d'espace public où la femme a voix au chapitre. Les Mémoires représentent l'un de ces rares endroits où la parole féminine peut s'exprimer. Celle-ci témoigne d'une liberté à laquelle seules les actrices peuvent aspirer, mais qui, en revanche, promet d'entacher sévèrement leur réputation. L'infamie de la vie de scène et de coulisses se montre, sans grande surprise, de façon beaucoup plus violente à l'endroit des femmes.

(4) On s'attendait sans doute à ce que ces Mémoires révèlent la vie privée de ceux et celles qu'ils prennent pour objet. Ces textes à caractère biographique ou autobiographique répondent plus ou moins à cette attente. Les Mémoires d'acteur et d'actrice affichent une certaine pudeur quant à vie privée de leur personnage. L'aspect personnel ne se déploie souvent que pour éclairer les événements de la carrière publique, ou encore pour montrer l'exemplarité des mœurs qu'on rencontre chez ces gens. Force est de constater que les scènes plus intimes des Mémoires ne s'éloignent pas tellement du théâtre, lieu depuis lequel s'épanouit la carrière publique et professionnelle de ces praticiens de la scène. Ces textes ne s'écartent pas, non plus, de considérations apologétiques, dans la mesure où ils visent à redonner du lustre à la réputation de leur personnage et à celle du métier qu'ils pratiquent. (5) Dans un même mouvement de défense, les mémorialistes veulent retracer leur parcours afin d'y souligner une ascension sociale permise par la scène, tout en insistant sur la valeur de leur « âme ». S'ils ne sont pas issus d'un rang noble et si leur sang ne l'est pas non plus, les personnages de cette étude cherchent à montrer la « hauteur » de leur vertu et de leur talent, valeurs qui semblent pallier leur ascendance modeste et justifier leur émancipation sociale. On a déjà évoqué que les artisans du théâtre viennent souvent d'un milieu modeste et que leur entrée dans la vie de coulisses les exclut du reste de la société. Les textes mémoriaux que laissent les Clairon, Dumesnil, Dazincourt, Préville, Lekain, Goldoni, Marmontel et Monnet suggèrent étrangement que leur position marginale tend à les faire accéder à un rang plus élevé ; comme si l'exclusion du corps social, ce « retranchement », leur avait accordé une liberté leur permettant de se frotter aux plus hautes sphères.

Après avoir essuyé la disgrâce, les mémorialistes montrent le changement de condition dont ils sont responsables. Cette liberté, cette possibilité de fréquenter des cercles de haute extraction semblent assez singulières pour l'époque. La plupart du temps, sous l'Ancien Régime, le sang

détermine la destinée, les rangs sociaux étant fixes et imperméables. On retrouve pourtant les marques d'une élévation, sinon d'une émancipation, dans l'ensemble des Mémoires propres aux praticiens du théâtre, révélant ainsi un trait distinctif propre au corpus. Par contre, pour être juste, il importe de spécifier que l'accès à l'écriture mémoriale implique nécessairement une carrière glorieuse, sur laquelle les textes ne manquent pas de s'exprimer. Les mémorialistes doivent jouir d'un capital social et d'une renommée publique préalables à l'écriture : sans élévation justifiée par leur talent, ils n'accèdent pas à l'imaginaire collectif et ils ne peuvent devenir le sujet de Mémoires. À défaut d'être nés grands, les hommes et les femmes de théâtre le deviennent, et ce, en s'appuyant sur une carrière qu'ils ont choisie – ou, comme ils se plaisent à le dire, sur une carrière qui *les* a choisis.

ENTRER DEHORS : L'ANNONCE D'UNE CARRIÈRE THÉÂTRALE

Dans la tradition classique des Mémoires, celle se rattachant aux XVI^e et XVII^e siècles, la naissance inscrit un individu dans un milieu donné ; la plupart du temps, dans un cercle nobiliaire ou, à tout le moins, influent. La carrière d'un tel personnage ne suppose guère de choix et, conséquemment, n'entraîne pas d'annonce. Les mémorialistes qui embrassent la vie de scène et de coulisses font d'abord un choix et doivent, par la suite, le défendre. Si le processus décisionnel est plus ou moins évoqué par les textes, l'étape de l'annonce marque souvent un moment charnière dont il est difficile de faire l'économie dans un récit de vie. Il s'agit après tout d'une rupture entre un avant et un après ; et, si l'on file la métaphore du corps social qu'on reprend des *Lettres philosophiques* de Voltaire, d'une cassure entre l'individu et le reste de la société de laquelle il s'exclut.

Lorsqu'il est question de la naissance ou de l'enfance des mémorialistes, les textes suggèrent que leur personnage était prédestiné à une carrière dramatique. Cette impression se confirme dès lors que les Mémoires montrent l'étape qui précède l'annonce du choix professionnel. Les personnages avancent généralement qu'ils ne choisissent pas librement d'embrasser le monde de la scène, mais que c'est plutôt la nature, une force plus grande qu'eux, qui les mène à une telle décision. Le récit pour le moins romanesque de la naissance de Mademoiselle Clairon fait écho à cette idée et révèle son impuissance vis-à-vis du destin qui se dessinait pour elle : « Jusque-là [jusqu'à ses débuts au théâtre de Rouen] je n'ai sûrement rien à me reprocher ; je ne connaissais rien, je ne pouvais rien, j'obéissais en aveugle au sort dont je me suis vue toute ma vie, et la victime

et l'enfant gâté¹⁰. » La mémorialiste donne le ton de l'apologie à son texte alors qu'elle écrit n'avoir rien à se reprocher. Elle laisse entendre que le choix d'adopter la vie de coulisses est, en soi, répréhensible et condamnable. Son discours s'appuie sur un argumentaire qui fait appel à la naïveté que lui donne la jeunesse. Elle ne savait rien du monde dans lequel elle entrait et n'avait rien à craindre. Pourquoi donc aller contre la volonté qui l'habitait ? Sa mère, en revanche, savait les risques et, comme ce sera souvent le cas, la figure parentale s'affairera à dévoyer son enfant du parcours dans lequel il s'engage. On le devine, cette tentative de dissuasion sera toujours vaine, puisque tous les mémorialistes opteront toujours pour la carrière théâtrale. La confrontation entre l'autorité des tuteurs et l'intérêt du futur artisan de la scène se manifeste souvent violemment, à la mesure de la flétrissure associée au théâtre. Au-delà d'un échange houleux, l'annonce peut se solder par une violence physique, comme celle rencontrée dans le récit de Mademoiselle Clairon :

Enfin, on me regarda comme un prodige : mais ma mère en fronçant le sourcil, dit qu'elle aimerait mieux que je susse faire une robe ou une chemise que toutes ces sottises-là : ce propos me mit hors de moi-même. Je me voyais soutenue ; j'osais dire que je n'apprendrais jamais rien, et que je voulais jouer la comédie. Les injures et les soufflets me forcèrent à me taire ; et m'empêcher d'expirer sous les coups, fut tout ce que les spectateurs [de cette scène privée] purent faire. Ce premier moment passé, on me déclara qu'on me laisserait mourir de faim, ou qu'on me casserait bras et jambes si je ne travaillais pas. Les traits de caractère ne s'oublient jamais, et je me vois encore à ce moment : j'eus la fierté de retenir mes larmes, et de prononcer avec toute la fermeté que mon âge pouvait permettre : Eh bien ! tuez-moi tout de suite, car sans cela je jouerai la comédie¹¹.

La tonalité choisie dans la relation de ce souvenir fait sourire et montre la théâtralité qu'on attache à Mademoiselle Clairon, dont la vie privée semble calquer l'acte de la représentation scénique. Ses Mémoires peignent la petite Clairon en vraie tragédienne alors que sa mère souhaite l'empêcher de jouer. La violence de lui refuser la scène apparaît plus grande que celle associée à la mort. Cette équation, manifestement exagérée, illustre tout de même bien la résistance qui s'offre aux autres artistes souhaitant entrer dans le milieu des théâtres.

La fureur entourant une telle annonce ne fait pas des victimes du seul côté des futurs praticiens de théâtre, mais aussi chez les figures d'autorité qui souhaitent empêcher une infâme carrière. Si l'on accepte que les hommes et les femmes de théâtre se trouvent retranchés du corps de la société, on imagine qu'ils en viennent corollairement à sortir de cette petite société que représente la famille. L'annonce de la carrière théâtrale suppose l'amputation d'un de ses membres. Les

¹⁰ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 18.

¹¹ *Ibid.*, p. 15-16.

Mémoires de Dazincourt illustrent particulièrement bien l'idée voulant que l'artiste ne soit pas seul à souffrir de la flétrissure du théâtre. Même s'ils ne sont pas proprement autographes, plusieurs segments de ses Mémoires sont écrits de sa main. Dans l'un de ces passages, Dazincourt rappelle sa première rencontre avec Monvel (1745-1812), acteur et dramaturge, à qui il demandait d'intégrer les rangs de la comédie. Le mémorialiste cite Monvel : « Que dira votre père ? Il vous exhérédéra : vous n'y serez pas sensible, parce que l'intérêt ne vous touche pas ; mais il vous maudira, et regrettera de vous avoir donné le jour ! Au lieu d'être l'appui de sa vieillesse, vous allez le précipiter dans la tombe. Que de chagrin je prévois pour vous !¹² » Le mentor, celui qui connaît bien le métier, tente de détourner le jeune Dazincourt de ses ambitions théâtrales : sa menace concerne autant son père, et donc son entourage, que le futur acteur.

Les artisans de la scène font l'apologie du théâtre et de sa réputation à travers le discours mémorial, genre propre à cet effort de légitimation. Au sortir de leur carrière, leur expérience de la vie de coulisses les autorise et les incite à défendre cette réputation souvent entachée. Pourtant, Monvel, qui n'a pas rédigé de Mémoires, mais qui connaît bien les arcanes du théâtre, continue de critiquer et de décourager ceux qui aspirent au métier qu'il pratique lui-même. On comprend que son discours ne représente peut-être pas tout à fait sa pensée au moment où Dazincourt vient le consulter la première fois, son objectif étant à ce moment de dissuader le jeune garçon qui se trouve devant lui. Pourtant, Monvel dévalorise encore son métier lorsqu'il recroise Dazincourt quelques années plus tard, en 1771 :

Lorsque à votre passage ici vous me fîtes part de vos intentions [de vous engager dans la carrière théâtrale], j'employai tous les moyens pour vous détourner de votre projet. Un homme qui depuis trente ans fait le triste métier de comédien, méritait bien que vous eussiez quelque déférence pour ses avis. Vous ne les avez pas suivis, et vous éprouvez aujourd'hui une des tristes vérités que je crus alors vous mettre sous les yeux¹³.

Le discours dépréciatif de Monvel constitue certainement un cas isolé parmi les hommes et les femmes qui se frottent à la vie théâtrale. Il paraît singulier que le discours d'un des membres de cette communauté artistique critique le statut du théâtre de l'intérieur. Monvel tient des propos qu'on attendrait de la part des hommes se situant en dehors du milieu : un discours qui alimente l'infamie.

¹² Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 251.

¹³ *Ibid.*, p. 274.

L'opposition entre le désir de Dazincourt et les conseils de Monvel renvoie au motif de la désobéissance qu'on trouve dans presque tous les Mémoires, au moment où ceux-ci rendent compte de l'annonce de la carrière dramatique. Entrer dans la vie de coulisses, c'est prendre le parti de la désobéissance : la première de ses manifestations se présente souvent de façon concrète, soit par la division entre la figure d'autorité et l'artiste en devenir ; la deuxième, qui répond à celle déjà évoquée, implique une désobéissance civile. Les artistes de théâtre choisissent d'aller contre la volonté de leurs parents, comme ils vont contre celle de la société, afin de mieux assouvir leur propre désir. Une telle confrontation se lit dans le récit qui rappelle l'annonce de Molé. Il se bute à la « résistance » de sa mère, qui, en retour, doit subir « la désobéissance » de son fils :

Ce fut alors qu'il donna la preuve du goût décidé qu'il éprouvait pour la carrière théâtrale ; car à peine sa mère eut-elle appris qu'il était parvenu à se faire recevoir dans cette société d'amateurs, qu'elle employa tout le crédit et toute l'autorité que la nature lui donnait sur son fils, pour l'engager à renoncer à la comédie ; mais, quoique soumis et respectueux, Molé demeura sourd aux prières de celle qui lui avait donné le jour. Son enthousiasme pour l'art fut l'excuse de sa résistance aux volontés maternelles ; sans doute il pressentait ce qu'il devait être un jour : les talents qu'il a déployés depuis ont assez justifié un moment de désobéissance¹⁴.

L'extrait donne à voir que la désobéissance peut être vécue avec plus ou moins de violence. Les scènes où l'annonce de la carrière est paisible doivent être lues avec circonspection. Suivant leurs desseins apologétiques, les mémorialistes gagnent à émousser la vigueur de la réprobation parentale, qui préfigure celle de la société. L'éclat de leurs talents, de l'ardeur de leur volonté et la promesse d'une carrière glorieuse (qui se confirme par l'expérience que relate le texte) viennent excuser cette transgression des prescriptions familiales et sociales. Toujours est-il que les Mémoires veulent montrer, comme chez Molé, que cette première dissidence n'est pas garante d'un avenir teinté par la déviation.

Marmontel représente un cas d'exception. Si sa mère ne semble pas particulièrement chaude à l'idée qu'il devienne un auteur dramatique, elle ne cherche pas à le dissuader non plus. Toutefois, il importe de préciser que les auteurs dramatiques ne souffrent pas de l'opprobre associé au théâtre de la même manière que les acteurs. Les préjugés de la société à l'égard des interprètes sont beaucoup plus hostiles que ceux qu'on réserve aux dramaturges. On pourrait croire que ce n'est pas le métier d'auteur dramatique qui soit répréhensible en lui-même, mais que c'est surtout la fréquentation des coulisses et la proximité que les auteurs entretiennent avec les comédiens qui

¹⁴ Charles-Guillaume Étienne et Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 21.

peuvent leur causer préjudice, comme si les interprètes entraînaient les dramaturges dans la boue. Sur un plan plus particulier, il faut aussi rappeler la situation de Marmontel au moment où il fait cette annonce : son père est décédé depuis peu et plusieurs passages indiquent que le mémorialiste se désigne comme le remplaçant de la figure paternelle. Par ailleurs, lorsque Marmontel se présente devant sa mère pour lui faire part de son hésitation, il balance entre trois voies : l'Église, le droit et la plume :

Enfin je lui parlai du ralentissement de mon ardeur pour l'état ecclésiastique, et de l'irrésolution où j'étois sur le choix d'un nouvel état. Ce fut alors qu'elle parut calme et qu'elle me parla froidement. « L'état ecclésiastique, me dit-elle, impose essentiellement deux devoirs, celui d'être pieux et celui d'être chaste : on n'est prêtre qu'à ce prix, et sur ces deux points c'est à vous de vous examiner. Pour le barreau, si vous y entrez, j'exige de vous la parole la plus inviolable que vous n'y affirmerez jamais que ce que vous croirez vrai, que vous n'y défendrez jamais que ce que vous croirez juste. A l'égard de l'autre carrière que M. de Voltaire vous invite à courir, je trouve sage la précaution de vous assurer à Paris une situation qui vous laisse le temps de vous instruire et d'acquérir plus de talents ; car, il ne faut point vous flatter, ce que vous avez fait est peu de chose encore. Si M. de Voltaire peut vous la procurer, cette situation honnête, libre et sûre, allez, mon fils, allez courir les hasards de la gloire et de la fortune, je le veux bien, mais n'oubliez jamais que la plus honorable et la plus digne compagne du génie, c'est la vertu »¹⁵.

Il est donc peu ou prou d'entrées dans la carrière du théâtre qui ne pose la question de la vertu et de la moralité. Dans les *Mémoires* de Marmontel, la mère se montre assez clémentine et raisonnable, mais elle somme tout de même son fils de respecter les bonnes mœurs.

Les options qui se présentent à Marmontel peuvent sembler contradictoires ; en tout cas, on ne peut s'empêcher de sourciller en voyant l'opposition entre l'état d'ecclésiastique et celui d'auteur de théâtre. Il ne s'agit pourtant pas de la seule occurrence d'une telle antithèse à travers le corpus. Les *Mémoires* de Dazincourt, particulièrement éloquentes à l'égard de la défense du métier d'acteur¹⁶, offrent un important échange épistolaire entre le comédien et un abbé de qui il a été l'élève. On le devine, si l'aveu de l'attachement au théâtre anime les passions de tout un chacun, la réaction d'un membre de l'Église promet d'être autrement plus réprobatrice :

J'apprends, jeune homme, votre belle équipée, et je m'étonne qu'appartenant à la famille la plus respectable, vous n'ayez songé au déshonneur dont vous les couvriez en montant sur le théâtre. Comment osez-vous vous considérer, et ne point mourir de honte ! [...] L'arrivée de madame Audibert votre tante, à Marseille, a fixé mes idées. Si vous aviez vu ses larmes, si vous aviez vu

¹⁵ Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 127-128.

¹⁶ L'édition utilisée, datant du début du XIX^e siècle, commente ce trait qu'on reconnaît aux écrits que Dazincourt lègue à la postérité et que ses *Mémoires* reproduisent : « Cette lettre, pleine de sens et de raison, est un des meilleurs *factum* qu'on ait publié en faveur de l'art du comédien. Elle fait autant d'honneur au jugement de Dazincourt qu'à son esprit. » (Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévigne et de Dazincourt*, p. 286).

celles de votre père, sans doute vous auriez été sensible. Sensible ! je me trompe : un comédien réserve toute sa sensibilité pour les rôles qu'il remplit ; puis il la laisse sur scène¹⁷.

Le reproche de l'abbé rappelle le motif de la désobéissance mentionné plus tôt. L'opprobre dont souffrent les acteurs dépasse la réputation individuelle de ces derniers, puisqu'il éclabousse également celle de la famille. La métaphore du retranchement se trouve aussi dans le discours tenu par l'ecclésiastique alors qu'il évoque une scission entre la société et le théâtre. Il montre l'insensibilité nouvelle de Dazincourt, supposant qu'il garde tout ce qui lui reste de cœur pour la scène. Il semble y avoir une incompatibilité entre la scène et la vie, du moins dans l'esprit des gens qui voient le théâtre de l'extérieur, et qui nourrissent son infamie.

Le travail des Mémoires et, conséquemment, celui des praticiens du théâtre est précisément de réparer cette cassure entre le théâtre et le reste du monde, sinon de prouver qu'il n'en est pas. La réponse de Dazincourt à l'abbé participe de ce mouvement visant à apaiser cette dissension : « Malgré votre doute apparent, je suis extrêmement sensible à ce que vous me dites de mon père et de ma tante. Vous avez employé près d'eux, j'en suis certain, toute votre rhétorique pour les convaincre que le mal n'est pas aussi grand qu'ils se le peignent. [...] *Ergo*, je ne laisse pas ma sensibilité sur la scène¹⁸. » Le comédien ne reste sans doute pas insensible à la peine éprouvée par sa famille. Toujours est-il qu'il use d'ironie lorsqu'il commente la réaction de l'abbé, qui, d'une main, condamne le choix d'embrasser la carrière théâtrale – en tout cas dans ses lettres – et qui, de l'autre, userait de « toute [sa] rhétorique » afin de reconforter les parents de l'acteur. D'abord diamétralement opposées, les deux positions finissent toutefois par se rapprocher à force de discussions. Dazincourt en vient à associer l'état du théâtre à celui de l'Église, soulignant l'intérêt moral qui motive ces deux institutions :

Établissons d'abord en principes une vérité que rien ne saurait attaquer : c'est qu'il n'existe réellement qu'un préjugé contre l'état de comédien. Est-il fondé ? voilà la question ; je réponds affirmativement non. Quel est le ministère d'un comédien ? *de nous montrer la vertu sous ses plus beaux rapports, et le vice dans toute sa difformité* ; enfin, de corriger nos mœurs et nos ridicules en riant. Quel est celui d'un prédicateur dans la chaire de vérité ? *de nous montrer la vertu sous ses plus beaux rapports, et le vice dans toute sa difformité*, puis de chercher à nous corriger par la crainte des peines éternelles, et en nous faisant voir, dans un Dieu miséricordieux, un Dieu qui ne rêve que vengeance contre les faibles de l'humanité¹⁹.

¹⁷ *Ibid.*, p. 293.

¹⁸ *Ibid.*, p. 298-299.

¹⁹ *Ibid.*, p. 297-298.

Le théâtre, comme la religion, aurait donc pour but de corriger les hommes ; seuls les moyens employés par ces deux communautés divergeraient. Les Mémoires veulent montrer que le public a doublement tort quant à l'infamie associée à la pratique du théâtre : non seulement les mœurs n'y sont pas dissolues, mais, au contraire, on y forme la morale publique.

Le rapprochement entre la religion et le théâtre se présente de façon peut-être plus manifeste ailleurs dans les Mémoires de Dazincourt. On y rappelle une « anecdote qui n'est pas très avérée²⁰ » voulant que Molière eût converti un homme d'Église en un homme de théâtre au cours de sa carrière. La correspondance qu'échangent l'abbé Hog*** et le comédien donne justement à lire le renversement d'opinion que les Mémoires cherchent à provoquer : à la coupure entre la société et le théâtre, on souhaite substituer une soudure ; au venin que l'abbé crache contre le métier, on montre son passage de la robe au masque. La réprobation attachée au théâtre est en quelque sorte prise à rebours : le lecteur voit le prêtre qui défroque afin d'embrasser la carrière d'acteur :

En troquant mon bénéfice [ecclésiastique] contre l'emploi des pères de la comédie, il me semble, si j'ai quelques succès, que je n'aurai pas fait un aussi grand sacrifice que vous à l'avenir. Dites donc un mot, et je vous rejoins. Contre mon ordinaire, moi qui ne relis jamais mes lettres une fois qu'elles sont écrites, je relis celle-ci, et me rappelle celle qui la précéda [voir la dernière citation longue]. Singulier composé que l'homme ! Je pensais réellement ce que je vous écrivais, comme je pense ce que je vous écris dans ce moment. La réponse que vous avez faite à ma lettre est un talisman : elle m'a ensorcelé. Ecrivez-moi si je dois jeter le petit collet aux orties. J'ai trente-quatre ans : il y en a vingt que je le porte, et vingt qu'il est pour moi un véritable fardeau : il est temps que je m'en débarrasse. A vous, *per fas et nefas*²¹.

Dazincourt répond à même la lettre, en inscrivant simplement au bas : « J'aime à vous voir raisonnable. Arrivez²². » Il ne fallait qu'un mot pour convaincre l'homme d'Église qui, selon la phrase de Dazincourt, se rend à la raison en choisissant de suivre sa vocation. Cette phrase n'apparaît pas exempte d'ironie : il ne tombe effectivement pas sous le sens que le théâtre soit associé à un choix porté par la raison : « J'aime à vous voir *raisonnable*²³ ».

Il peut être difficile d'imaginer l'exclusion sociale dont sont victimes la plupart des hommes et des femmes de théâtre lorsqu'ils entrent dans leur état. Or, dans le cas précis de cet abbé, le retranchement est on ne peut plus clair et défini : « Une réponse hardie faite à un écrit de la cour

²⁰ *Ibid.*, p. 292.

²¹ *Ibid.*, p. 304-305.

²² *Ibid.*, p. 305.

²³ *Idem.* Nous soulignons.

de Rome, lui valut outre la censure de cette cour, son expulsion de l'Oratoire [de Marseille]²⁴. » L'exclusion de l'abbé montre concrètement comment se manifeste la révocation d'un individu par son groupe. Même s'il ne fait pas partie d'un ordre religieux, le personnage de Dazincourt témoigne aussi d'une rupture entre le moment qui précède et celui qui suit son entrée dans le métier. Ces deux temps que forment l'avant et l'après se montrent incompatibles dans son esprit. Bien qu'il se porte à la défense de son métier, Dazincourt ne manque pas de souligner la distance séparant le théâtre du reste de la société. Lorsqu'il fait le saut, il décide d'emprunter un nouveau nom. Ce changement, même symbolique, prouve que la réalité de l'homme s'éloigne de celle de l'acteur. Par ailleurs, le fait de ne plus porter le nom qu'il tire de la filiation paternelle dénote la rupture avec le clan familial : « Pour ne point avoir à combattre les idées des autres et les miennes, je me suis figuré que j'étais mort, et que je me recréais avec la volonté de suivre l'impulsion de la nature : elle m'avait donné le goût du théâtre ; je n'ai fait qu'obéir à sa voix²⁵. » La métaphore employée par le mémorialiste exprime la fin d'une étape, marquée par la mort, et le début d'une nouvelle vie qu'il semble important de dissocier de la première. Monvel appuie cette idée lorsqu'il écrit à Dazincourt : « Vous avez fait la plus haute des folies, en embrassant un état auquel vous n'étiez pas appelé par la nature. Faites-vous oublier, et reparaîtrez dans le monde lorsqu'on ne pourra plus confondre votre nom de comédien avec celui de votre famille²⁶. » Il est intéressant de relever l'opposition entre Dazincourt et Monvel : le premier justifie sa carrière par sa « volonté de suivre l'impulsion de la nature », et l'autre l'en dissuade parce que « la nature » ne l'invite pas à suivre une telle carrière. La notion de vocation apparaît, somme toute, importante pour l'ensemble des hommes et des femmes de théâtre. Il s'agit en effet d'une justification difficile à contester et qui les déresponsabilise de leur choix de carrière.

Cette dernière confrontation révèle que les praticiens du théâtre évoluent dans un environnement qui n'est pas exempt de contradictions, voire de paradoxes : ils cherchent à défendre la réputation du milieu et à amuïr les bruits de scandales qui circulent à son sujet, mais d'un autre côté, ils préfèrent dire qu'ils ne sont pas responsables de ce choix et que c'est la nature qui aurait tracé cette voie pour eux. Ils se distancient en quelque sorte de cette décision, reconnaissant en creux le déshonneur qui y est lié. Ainsi, malgré leur volonté apologétique, il arrive que les Mémoires participent, eux aussi, à la diffamation de leur propre milieu.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 290.

²⁶ *Ibid.*, p. 278.

LE MAL DANS LE REMÈDE : LES MÉMOIRES QUI DIFFAMENT

Dans sa correspondance avec le comte de Durrazo, Favart commente abondamment les événements artistiques et les sorties culturelles en France. Ce faisant, le dramaturge dresse une sorte de compte rendu qui tient presque de la chronique, traitant autant des nouvelles œuvres incontournables que des rumeurs de la vie théâtrale. Dans l'une de ses lettres, il expose un projet littéraire de Fréron qui souhaite s'attaquer à l'œuvre et à la personne de Voltaire. Le commentaire de Favart annonce le peu de succès qu'il prédit à cette entreprise et il amène par ailleurs une idée intéressante concernant la gloire des artistes : « Quel sera le fruit de ce bel ouvrage ! Je doute qu'il fasse fortune ; on n'aime pas à voir déprimer les grands hommes qui ont acquis justement des droits sur notre estime et notre admiration. *Il semble que leur gloire soit devenue notre bien* ; on est en jaloux, et l'on voit avec chagrin tout ce qui peut l'attaquer²⁷. » Favart suggère que la gloire d'un homme est tributaire de l'imaginaire collectif. Comme la société est responsable du succès d'un personnage célèbre, il semble que son histoire et son parcours appartiennent un peu au grand public. Bien que le mémorialiste traite d'un auteur, on peut facilement transposer cette relation à l'ensemble des hommes et aux femmes de théâtre qui jouissent eux aussi de l'estime de la communauté.

À ce propos, l'historienne Martine Rougemont identifie le rapport unissant l'acteur à son public afin de marquer l'avènement de « l'acteur moderne ». Souvent perçu comme une période de transition entre le classicisme et le romantisme, le siècle des Lumières s'est parfois vu retirer ses apports au théâtre, comme le nouveau rôle de l'acteur dans l'espace public. Rougemont explique toutefois que la position sociale du comédien dénote une certaine ambivalence :

Dans les pays à culture théâtrale développée [...], la figure publique de l'acteur continue de développer, pendant le XVIII^e siècle, les deux aspects de la courtoisie : il est tributaire du prince et du public qu'il flatte, il est entretenu pour ce plaisir qu'il procure, qui n'est pas reconnu comme une production, mais comme une pure dépense. Et déjà se superpose à cette figure, qui survit encore aujourd'hui, celle de l'acteur moderne, dont on reconnaît qu'il exerce un métier créatif et participe comme individu et comme travailleur, à la vie collective, qu'on la dise libérale ou démocratique ou bourgeoise ou socialiste²⁸.

Le retranchement de l'acteur, évoqué plus tôt, souligne ici un aspect plus problématique : les praticiens de la scène se trouvent à la fois rejetés et inclus par leur société, à la fois en dehors et en

²⁷ Charles-Simon Favart, *Mémoires de Charles-Simon Favart*, p. 92. Nous soulignons.

²⁸ Martine Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, p. 193.

son sein. Leur mise à l'écart se vit de deux façons différentes correspondant à autant d'institutions : le rejet de la communauté religieuse et l'exclusion de l'espace civil.

Sous l'Ancien Régime, le saut dans la carrière théâtrale annonce d'office l'excommunication ; aussi refuse-t-on aux hommes et aux femmes de théâtre les rites religieux. Le comédien « ne peut alors en principe ni se marier, ni faire enregistrer la naissance de ses enfants, ni recevoir la communion et l'extrême-onction, ni être enterré dans un cimetière : il est rejeté de la communauté²⁹. » En revanche, l'exclusion religieuse n'est pas permanente : « Cette excommunication d'office est levée de même, c'est-à-dire sans qu'aucune démarche ecclésiastique ne soit nécessaire, dès que le comédien abandonne son métier³⁰. » On abroge assez facilement ces dispositions. Les prêtres font mine d'ignorer ou ignorent carrément l'état de ces personnages exclus ; autrement, on leur demande de renoncer à leur pratique s'ils veulent participer aux rites.

Le rejet par la société est, quant à lui, plus difficile à démontrer :

L'infamie civile qui résulte en théorie de l'excommunication est d'une définition et d'une application plus complexe, à la mesure des institutions variées dont elle relève. Au nom de cette infamie, l'Ancien Régime refuse toujours de créer une corporation des comédiens qui leur donnerait certains droits devant la loi [...]. Il n'y a certes pas alors de définition des droits des citoyens, qui ne sont que les sujets du monarque ; il existe pourtant un droit implicite de ces sujets à la protection de l'Etat par le recours aux tribunaux : là intervient la différence. [...] Il arrive, ou il n'arrive pas, qu'on interdise à un comédien d'ester ; à peu près toujours, son témoignage est récusé : sa profession n'est-elle pas de mentir³¹ ?

À cet égard, ce qu'on a appelé l'Affaire Dubois, ou la Journée du Siège de Calais, est souvent citée afin de témoigner de l'éviction dont les hommes et les femmes de théâtre sont victimes devant la justice.

En 1775, on annonce la reprise de la pièce *Le siège de Calais* (1765)³², production mettant en vedette Dubois, alors aux prises avec une affaire judiciaire. Son chirurgien le poursuit prétextant ne pas avoir été payé pour avoir soigné la maladie vénérienne qui affligeait l'acteur. Le mémoire rédigé par le parti du médecin, largement diffusé, s'appuie sur l'état du comédien afin d'invalider

²⁹ *Ibid.*, p. 206.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 207-208.

³² Pièce de Pierre-Laurent Buirette de Belloy, dit Dormont de Belloy. Au sujet de cet auteur et de sa pièce, consulter Jacques Truchet, « Notice du Siège de Calais » dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1435-1439.

le témoignage de l'accusé. Il se trouve alors empêché d'ester³³ en raison du métier qu'il pratique. Dégoutés par ce mémoire, les Comédiens-Français demandent à Monsieur de Richelieu, gentilhomme de la chambre, de pouvoir juger eux-mêmes l'affaire. On leur accorde ce privilège et ils forment leur propre tribunal afin de pallier l'inconséquence du système de justice qui les place d'emblée en situation défavorable. Cette cour de fortune découvre que Dubois n'avait pas payé ses honoraires et qu'il était donc bel et bien coupable. Il est décidé que l'acteur sera chassé de la Comédie-Française et, conséquemment, qu'il ne pourra jouer dans *Le siège de Calais*. On choisit Bellecour pour le remplacer. L'histoire semble réglée et pourtant elle ne s'arrête pas ici. Dans un revirement de situation, la fille du condamné, Mademoiselle Dubois, elle aussi comédienne, se porte à la défense de son père. La jeune actrice fait opérer ses charmes auprès du duc de Fronsac, qui obtient un ordre du roi commandant la réintégration de Dubois à la Comédie. Mademoiselle Clairon écrit à ce propos :

Mademoiselle Dubois [...] oubliant qu'elle me devait le peu de talent qu'elle avait³⁴, maîtresse de jouer tout ce qu'elle voulait, avertie par moi de tout ce qui se tramait contre son père, bête à l'excès, à la vérité, et pour le moins aussi coquine, seconda les intentions [malveillantes] du petit conseil. Jeune, jolie, ayant l'avantage de rendre tous les gentilshommes de la chambre heureux, [...] elle vint, les cheveux épars, dans les foyers demander vengeance de mes atrocités et des malheurs de son respectable père. [...] Mes talents, mes services, une conduite irréprochable, vingt années d'amitié : qu'est-ce que cela auprès d'une jolie fille ? Elle demanda qu'on me mît en prison : elle l'obtint d'autant plus aisément, que faire des malheureux est un plaisir de grand seigneur³⁵.

Mademoiselle Clairon est effectivement emprisonnée au For-L'Évêque. La mémorialiste oublie toutefois de mentionner qu'après avoir su que leur confrère Dubois tiendrait finalement son rôle dans la pièce, les Comédiens-Français sont pris d'un malaise qui les pousse à quitter le théâtre à tour de rôle :

A quatre heures [le jour de la représentation] Lekain arrive, demande au semainier qui joue Manni : Dubois lui répond-on, par l'ordre du roi. – Alors, voilà mon rôle, et il s'en va. Molé, Brizard, Dauberval viennent ensuite l'un après l'autre et en font autant ; enfin arrive mademoiselle Clairon toute malade, sortant du lit, et protestant de tout son respect pour le public, sachant bien, disait-elle,

³³ « Ester, verbe intransitif. Ester en jugement, en justice. Soutenir une action, soit comme demandeur, soit comme défendeur. *La femme ne peut ester en jugement sans l'autorisation de son mari* (Code civil, 1804, art. 215, p. 41). » L'étymologie se réfère au latin médiéval « stare » qui signifie « soutenir une action en justice », spécialisation du latin classique de « stare », « se tenir debout » (Centre national de ressources textuelles et lexicales, www.cnrtl.fr/definition/ester, page consultée en août 2017).

³⁴ Mademoiselle Clairon sert de mentor à la jeune Mademoiselle Dubois. Elle lui apprend les rudiments du métier. À cette époque, on ne dispose pas d'institution d'enseignement, il n'y a pas non plus de lieu où les savoirs concernant l'interprétation se transmettent.

³⁵ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 41-42.

qu'elle devait mourir plutôt que de manquer à ses devoirs : mais quand elle apprend à son tour que Dubois joue Manni, elle se trouve mal, et on est obligé de la rapporter dans son lit³⁶.

Il devient dès lors impossible d'offrir la représentation aux spectateurs, à qui on propose *Le joueur*, un autre texte dramatique que peuvent livrer les comédiens ayant choisi de rester. Le public s'impatiente et refuse une autre performance que celle annoncée. Préville et Madame Bellecour entament alors les premières répliques de la pièce de substitution, mais le public les arrête aussitôt à force d'injures et de sifflets. Les annales veulent qu'on criât : « *Calais ! Calais !* et Clairon en prison³⁷ ! » À dix heures ce soir-là, le parterre est toujours le théâtre d'esclandres.

Le lendemain, sur l'ordre des gentilshommes de la chambre, Brizard et Dauberval sont escortés jusqu'au For-L'Évêque, tandis que Molé et Lekain s'y rendent de leur propre chef. Mademoiselle Clairon, elle aussi condamnée à la geôle, s'y fait conduire en carrosse par Madame l'intendante de Paris³⁸. Ils connaissent tous un emprisonnement d'un peu plus de vingt jours³⁹, mais Clairon reçoit rapidement la visite de son médecin ; sur sa recommandation et sous prétexte d'une « inflammation d'entrailles⁴⁰ », elle obtient l'avantage de purger le reste de sa sentence chez elle, « de garder les arrêts dans sa chambre⁴¹ ». Même à la prison, les annales soulignent que l'actrice jouissait d'une certaine estime : « Mademoiselle Clairon recevait au For-l'Évêque : les carrosses faisaient la queue ; elle y tenait un état magnifique⁴². » Dans ses Mémoires, l'actrice rappelle également son incarcération et ses causes, mais non sans amertume :

Le silence du maître [du roi] et des lois dont ils sont sûrs, leur permet [aux gentilshommes de la chambre] de tout entreprendre ; et plus leur victime est célèbre, plus leur pouvoir est reconnu. [...] Ces arrêts durèrent vingt-un [*sic*] jours, et tout cela sans preuve, sans m'avoir entendue, sans qu'aucune menée, aucune démarche antécédente permît de me suspecter. Je reçus, dans la prison, tous les hommages qui pouvaient me flatter ; mais j'y reçus des outrages qu'il était impossible que

³⁶ *Le monde dramatique. Histoire des théâtres anciens*, vol. 5, Montmartre, Au bureau du monde dramatique, 1837, p. 118.

³⁷ *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, p. 256-257.

³⁸ Les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil commentent cette scène et suggèrent la relation charnelle qu'auraient entretenue Mademoiselle Clairon et l'intendante, qui se trouvait justement chez l'actrice au moment de son arrestation : « [M^{me} Sauvigny est la] femme de l'intendant de Paris, Sauvigny, père du malheureux Berthier, le meilleur des humains. Il vivait alors avec une charmante cantatrice italienne ; tandis que l'intendante, accusée depuis long-temps du penchant de Sapho, courait les femmes. Elle conduisit effectivement M^{lle} Clairon au For ou au Four-l'Évêque dans ses bras. » (Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 253).

³⁹ On hésite entre 24 ou 21 jours selon les sources.

⁴⁰ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 43.

⁴¹ *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, p. 256-257.

⁴² *Le monde dramatique. Histoire des théâtres anciens*, vol. 5, p. 119.

mon cœur pardonnât, puisque ce ne pouvait être que par un ordre ou la certitude de l'impunité qu'on pût avoir l'audace de venir m'insulter dans ce lieu-là⁴³.

Les visites de la comédienne illustrent parfaitement la double valeur du théâtre : le public se saisit de l'incarcération de Mademoiselle Clairon afin de lui transmettre son amour et son soutien, mais d'autre part, il profite de ce même accès pour lui témoigner son mépris.

Au sortir de l'affaire du Siège de Calais, le comédien Dubois prend sa retraite et s'en tire avec une rente, et ce, même s'il lui manquait un an de métier pour la toucher normalement. Ces événements précipitent par ailleurs la fin de la carrière de Mademoiselle Clairon. L'actrice explique qu'elle se retire de la scène en raison de l'inconséquence de la société française et de son manque d'égards à l'endroit du théâtre, l'Affaire Dubois mettant le dernier clou au cercueil de ses opinions fermées à jamais :

J'attendis que tout fût rentré dans l'ordre à la Comédie : alors j'annonçai que je la quittais. Mon temps était fini : la jalousie de mes camarades, la folle et barbare administration de mes supérieurs, la facilité que trouvent toujours les méchants à faire de ce public si respectable une bête brute ou féroce à volonté⁴⁴, la réprobation de l'Église, le ridicule d'être Français sans jouir des droits de citoyen, le silence des lois sur l'esclavage et l'oppression des comédiens, m'avaient fait trop sentir la pesanteur, le danger et l'avilissement de mes chaînes, pour que je consentisse à les porter plus long-temps. Je me devais de plus une vengeance : ma retraite me parut la seule honnête pour moi⁴⁵.

On ne peut s'empêcher de sourire lorsqu'on lit une preuve aussi manifeste du grand égo de l'actrice : qu'imposer son absence sur les scènes fasse office de vengeance apparaît démesuré. Toujours est-il que sa retraite montre un abattement qu'on imagine sincère et certainement fondé. Le « silence des lois » à l'égard des comédiens se présente à quelques reprises dans le discours de la mémorialiste. L'Affaire Dubois montre bien que les acteurs sont retranchés du corps civil. On pourrait parler d'une sorte d'invalidation sociale dont ils sont victimes et que leurs Mémoires cherchent à combattre. La métaphore employée par Mademoiselle Clairon et dans laquelle elle file le réseau sémantique de l'emprisonnement et de la répression (« esclavage », « oppression », « chaînes ») appuie l'idée d'invalidation sociale. Elle rapproche le statut de l'acteur de celui

⁴³ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 42-43.

⁴⁴ Pour la bonne compréhension de cette pointe, il importe de préciser que Mademoiselle Clairon se peint en victime des Gentilshommes de la Chambre. Elle explique qu'ils ont signifié au public qu'elle était responsable du branle-bas du Théâtre-Français, qu'elle a orchestré cette grève. Le public pouvait alors l'accuser d'avoir empêché la représentation du *Siège de Calais*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

d'esclave, soulignant ainsi le retard de sa société et la distance qui sépare les « citoyens » des acteurs.

On sait l'affection que Mademoiselle Clairon et Voltaire éprouvaient l'un pour l'autre. Il faut attendre près d'un an après l'Affaire Dubois pour que l'actrice n'annonce officiellement sa retraite. Dans les semaines qui suivent la fin de sa douce incarcération, l'actrice rejoint Voltaire à Ferney, où ils célébreront mutuellement leur gloire. La rencontre entre ces deux personnalités publiques semble marquante pour les biographes de Mademoiselle Clairon : « Ce séjour fut littéralement triomphal : les retrouvailles de la plus grande comédienne du temps avec le dramaturge le plus fêté, immortalisées en vers, en prose et même en estampes, reçurent un écho retentissant dans l'Europe entière, dans laquelle l'emprisonnement des comédiens avait fait grand bruit⁴⁶. » On se doute bien que Voltaire participe de ce bouillonnement, qu'il alimente la rumeur et qu'il prend le parti de son amie dans cette affaire. Sa correspondance en témoigne et souligne d'un nouveau trait l'inconséquence dont on afflige les hommes et les femmes de théâtre :

L'homme qui s'intéresse le plus à la gloire de mademoiselle Clairon et à l'honneur des beaux-arts, la supplie très-instamment de saisir ce moment pour déclarer que c'est une contradiction trop absurde d'être au For-l'Evêque si on ne joue pas, et d'être excommunié si on joue ; qu'il est impossible de soutenir ce double affront, et qu'il faut enfin que les Velches se décident. Les acteurs qui ont marqué tant de sentimens d'honneur dans cette affaire se joindront sans doute à elle. Que mademoiselle Clairon réussisse ou ne réussisse pas, elle sera révérée du public ; et si elle remonte sur le théâtre comme une esclave qu'on fait danser avec ses fers, elle perd toute considération. J'attends d'elle une fermeté qui lui fera autant d'honneur que ses talens, et qui sera une époque mémorable⁴⁷.

Voltaire reprend la métaphore de Clairon qui rapproche le statut de comédien à celui d'esclave. La référence aux « Velches » renvoie à son *Discours sur les Welches* (1763-1764) dans lequel l'auteur accuse le peuple français d'ingratitude et d'immodestie : « Ô Welches, mes compatriotes ! si vous êtes supérieurs aux anciens Grecs et aux anciens Romains, ne mordez jamais le sein de vos nourrices, n'insultez jamais vos maîtres, soyez modestes dans vos triomphes ; voyez qui vous êtes et d'où vous venez⁴⁸ ». Ce discours de Voltaire veut rappeler aux Français que leur civilisation s'appuie souvent sur le génie des autres nations européennes⁴⁹. L'auteur y relève également la

⁴⁶ Jean-Noël Pascal, « Clairon », dans *Dictionnaire des femmes des Lumières. A-K*, p. 256.

⁴⁷ Voltaire, *Correspondance*, cité en note par l'éditeur des *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 44-45.

⁴⁸ Voltaire cité par Marc Fumaroli, « Le discours au Welches de Voltaire (1763-1764). Ou de la vanité française », *Commentaire*, 1994, vol. 2, n° 66, Paris, 1994, p. 391.

⁴⁹ Dans l'une des sections qui porte le titre « La science et les arts sont européens » (on entend, en creux : et non français), on lit : « Premier peuple du monde, vous aimez à orner vos cabinets : vous y mettez de jolies estampes ; mais

barbarie française, évoquée dès l'entrée de ce chapitre⁵⁰. Elle apparaît particulièrement inconséquente chez un peuple qui se targue d'être civilisé : « convenez que vous fûtes toujours un peu barbares⁵¹ ». Cette mention de la correspondance voltairienne aux Welches signale à la fois le décalage des Français sur les Anglais (en tout cas, en ce qui a trait au respect qu'ils vouent aux praticiens du théâtre) et la barbarie que représente le retranchement social des acteurs, nonobstant toute comparaison avec les autres nations européennes.

Voltaire suggère par ailleurs que le rôle de l'acteur déborde des limites du théâtre par le poids social que son métier acquiert. À cet effet, il exhorte Mademoiselle Clairon à assumer pleinement ce rôle et à se retirer des scènes tant et aussi longtemps que la société n'accueillera pas les comédiens en son sein. L'emprisonnement des comédiens au For-L'Évêque marque un point tournant dans l'histoire du théâtre. Avant ces événements, l'invalidation sociale des acteurs semble plus ou moins abstraite. Le fait de passer littéralement les menottes à ces personnages concrétise le poids de leurs « fers » et de leurs « chaînes ».

Le commentaire de Voltaire rappelle également que le personnage de Mademoiselle Clairon appartient à l'imaginaire collectif et que cet *ethos* dépasse largement son rapport à la scène. C'est-à-dire que son rôle social et les actions qu'elle pose en dehors des théâtres s'imprègne dans l'esprit du public. L'espace mémorial occupé par les praticiens de la scène propose régulièrement cette confrontation où les « talents » de l'artiste s'opposent aux actions personnelles. Ces dernières se montrent souvent aussi importantes, sinon davantage que les actions scéniques. Les Mémoires de Préville illustrent particulièrement bien cette idée. Toutefois, contrairement à Mademoiselle Clairon, son rôle hors de la scène ne se manifeste pas à travers une action politique, mais plutôt par la démonstration d'une morale et d'une vertu irréprochables :

Quand Préville n'aurait été qu'un grand comédien et le plus célèbre professeur de l'art de la déclamation, il aurait, sous ces deux rapports, des droits à l'intérêt qu'inspire l'homme distingué [par] ses talents ; mais il en a de plus à l'estime générale qu'il mérita par la pureté de ses mœurs, et par la réunion de toutes ses qualités sociales. Citoyens vertueux, bon mari, bon père, bon ami, voilà ce qu'il fut dans le cours d'une vie passée dans un état où les passions, de quelque genre qu'elles soient, trouvent un aliment continu⁵².

songez que le Florentin Finiguerra est le père de cet art qui éternise ce que le pinceau ne peut conserver. Vous avez de belles pendules, c'est encore une invention du Hollandais Huyghens. Vous portez quelques brillants au doigt, songez que c'est à Venise que l'on commença à les tailler, ainsi qu'à imiter les perles. Vous vous regardez quelques fois dans le miroir, c'est encore à Venise que vous devez les glaces. » (*Ibid.*, p. 393).

⁵⁰ « Barbarie gothique » (Voltaire, *Lettres philosophiques*, p. 226).

⁵¹ *Ibid.*, p. 391.

⁵² Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 23.

On soutient ici que la valeur de l'homme se mesure à la hauteur de ses mœurs et il semble d'autant plus admirable qu'un comédien soit vertueux dans un milieu où, croit-on, le vice est partout. Les Mémoires laissent entendre qu'on cherche avant tout à assurer la légitimité d'une réputation personnelle, même si, pour ce faire, il faut s'appuyer sur l'opprobre associé au théâtre. Ainsi, la défense de l'honneur du milieu apparaît secondaire. Certes, cet ordre de priorités varie d'un texte à l'autre. À ce propos, il faut se rappeler qui sont les auteurs des Mémoires afin d'en évaluer la valeur plus ou moins apologétique : rares sont les textes mémoriaux autographes qui participent à nourrir sa flétrissure, alors que ceux rédigés par une tierce personne, qui adoptent donc une position extérieure au milieu, sont plus enclins à l'alimenter.

L'étude des Mémoires amène même à penser que la vie personnelle des acteurs – du moins, la partie rendue publique – influence la représentation, comme si elle était première et qu'elle se plaçait devant l'acte de performance. La célébrité, ce personnage connu hors des tréteaux, gagne en importance au point d'imprégner les rôles que l'acteur interprète et de mettre un biais dans l'œil du spectateur. L'auteur responsable des Mémoires relatant la carrière de Préville rend compte de ce phénomène :

Précédé par sa réputation personnelle, l'acteur gagne souvent à remplir certains rôles. S'il est connu pour avoir de bonnes mœurs, il inspirera aux spectateurs un double intérêt, s'il paraît en scène sous le masque heureux d'un personnage vertueux. Le public saisit avec empressement l'esprit des rôles pour en faire l'application, s'il y a lieu, à l'acteur ou l'actrice qui les représentent⁵³.

Cette considération est intéressante dans la mesure où elle souligne la prégnance du rôle public de l'acteur dans l'imaginaire collectif et sa répercussion sur ses rôles scéniques. Pourtant, comme le voulait la tradition issue des XVI^e et XVII^e siècles et comme il a été précisé dans le précédent chapitre, l'écriture mémoriale suppose la retraite du métier et du milieu qu'elle commente. Les praticiens du théâtre concernés par ces Mémoires sont soit à la fin de leur vie, soit déjà décédés au moment de la rédaction. Dans un tel contexte d'énonciation, le texte cherche moins à influencer le mouvement d'une carrière qu'à orienter le regard que le public portera sur celle-ci *a posteriori*. La distance entre les événements relatés et le moment de l'écriture, doublée du retrait de la carrière, justifie la prétention des Mémoires à l'impartialité. Revenu des intrigues et des scandales qui ont ponctué sa carrière, l'auteur peut se réclamer d'un détachement qui augmente sa crédibilité.

⁵³ *Ibid.*, p. 180-181.

Le regard rétrospectif vis-à-vis du passé duquel on est temporellement et moralement détaché autorise les mémorialistes, autographes ou non, à rendre compte de moments moins glorieux, des moments qui n'engagent pas le discours apologique et qui, au contraire, alimentent l'abjection du théâtre. Marmontel illustre assez bien cette tendance à la confidence honnête :

J'en avois [des ennemis] même parmi les jeunes gens, qui, ayant entendu parler dans le monde de mes frivoles aventures, me supposoient en galanterie toutes les prétentions de leur fatuité, et qui ne me pardonnoient pas de rivaliser avec eux : ce qui prouve, en passant, que l'ancienne maxime, Cache ta vie, ne convient à personne mieux qu'à l'homme de lettres, et que ce n'est que par ses écrits qu'il lui est permis d'être célèbre⁵⁴.

Le mémorialiste rappelle les bruits qui circulaient à son sujet pendant la première partie de sa vie. L'extrait exhibe une fois de plus l'arrimage de la vie privée et professionnelle. Par contre, jusqu'à maintenant, il avait seulement été question des acteurs, sans égard aux autres corps de métier lié à la scène. Les auteurs dramatiques sont associés moins directement à l'infamie de la vie de coulisses ; aussi, peut-être se permettent-ils de jouer plus ouvertement la carte de la franchise lorsqu'il est temps d'évoquer le train de vie qu'on y mène et les mœurs qu'on y observe :

C'étoit comme une mode d'attirer, de montrer chez soi l'auteur d'une pièce nouvelle ; et moi, flatté de cet empressement, je ne savois pas m'en défendre. Tous les jours invité à des dîners, à des soupers, dont les hôtes et les convives m'étoient également nouveaux, je me laissois comme enlever d'une société dans une autre, sans savoir bien souvent où j'allois ni d'où je venois : si fatigué de la mobilité perpétuelle de ce *spectacle* que, dans mes momens de repos, je n'avois plus la force de m'appliquer à rien. Cependant cette variété, ce mouvement de *scènes*, me plaisoient, je l'avoue, et mes amis eux-mêmes, en me recommandant la sagesse et la modestie, pensoient que je devois céder à ce premier désir qu'on avoit de me voir⁵⁵.

Il n'est pas rare que les Mémoires aient recours à la métaphore du théâtre afin de narrer les épisodes de la vie privée qui, ainsi, se donnent en spectacle à travers l'écriture.

Connu pour avoir entretenu une flamme pour Mademoiselle Clairon, Marmontel passe des plaisirs de la table à des plaisirs autrement plus sensuels dans d'autres segments de ses Mémoires. La distinction entre l'admiration qu'il voue à l'actrice et celle qu'il éprouve pour l'amante semble difficile à établir : « Mon enthousiasme pour le talent M^{lle} Clairon étoit un sentiment trop vif en moi, trop exalté pour qu'il me soit possible de démêler, dans ma passion pour elle, ce qui n'étoit que de l'amour⁵⁶. » Le mémorialiste décrit assez ouvertement ses relations amoureuses et

⁵⁴ Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 249.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 182-183. Nous soulignons.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 207.

charnelles, ce qui n'est pas sans alimenter le parfum de scandale qui se dégage de la vie de coulisses :

Cependant moi, qu'environnaient les occasions de faillir, je n'étois rien moins qu'infailible. Je sentois bien qu'elles m'étoient nuisibles, et que, pour m'en défendre, il eût fallu m'en éloigner ; mais je n'en avois pas la force. Le corridor où je logeois étoit le plus souvent peuplé de filles de spectacle. Avec un pareil voisinage, il étoit difficile que je fusse économe et de mes heures de sommeil et de celles de mon travail. Les plaisirs de la table contribuoient aussi à obscurcir en moi les facultés intellectuelles. Je ne me doutois pas que la tempérance fût la nourrice du génie, et cependant rien n'est plus véritable. [...] Ah ! c'est que le travail de l'imagination ne veut pas être embarrassé par celui des autres organes⁵⁷.

Le comportement volage du jeune Marmontel se présente presque sans remords. Le mémorialiste tient toutefois à préciser qu'il s'agit d'une étape révolue et à laquelle il ne s'identifie plus. À la fin du volet qui retracent ses jeunes années, Marmontel écrit : « Ici finissent, grâce au Ciel, les égaremens de ma jeunesse ; ici commence pour moi le cours d'une vie moins dissipée, plus sage, plus égale, et surtout moins en butte aux orages des passions ; [...] et, sur une base solide, ma raison pourra travailler en silence à régler mes mœurs⁵⁸. »

Ces « orages de passions » et ces plaisirs « échappés des coulisses⁵⁹ » se manifestent aussi dans les Mémoires écrits par des acteurs, ceux-là mêmes qui se trouvent principalement accablés par le discrédit associé au théâtre. Il ne fait pas doute que les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil représentent le meilleur exemple de texte montrant les mauvaises mœurs de la vie de coulisses. Celui-ci constitue un cas particulièrement curieux dans le paysage mémorial propres aux hommes et aux femmes de théâtre. Il convient de rappeler que les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil se posent comme une riposte contre le discours Clairon et qu'ils ne cherchent donc pas à dévoiler le parcours de Dumesnil, l'instigatrice de ce projet d'écriture. Cette dernière souhaite plutôt dévoiler ce que Clairon a préféré taire dans ses Mémoires et y opposer son opinion, sa version des faits. Cette curiosité formelle se déploie dans la présentation même de ses Mémoires qui reproduisent régulièrement le texte de Mademoiselle Clairon pour mieux l'attaquer par la suite :

J'ai laissé de côté tout ce qui regardait mon cœur [c'est de quoi l'on se plaint amèrement], dont je ne dois compte à personne, puisque je compose à moi seule toute ma famille. [Vous ne vous en devez pas moins à *la grande famille*.] Mais sans entrer dans le détail des erreurs, des malheurs et des plaisirs où mon éducation, la sensibilité de mon *âme*, mon libre arbitre et l'exemple ont pu

⁵⁷ *Ibid.*, p. 246-247.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 280.

m'entraîner, trop vraie pour me mentir à moi-même [c'est au public qu'il importe de ne point mentir], je ne prétends pas dissimuler *aucune* de mes fautes, et je conviens que j'en ai fait beaucoup. [Vous les dissimulez néanmoins : pourquoi ?]⁶⁰.

On remarque bien la réponse formulée presque phrase par phrase : les Mémoires de Dumesnil répliquent, entre crochets, au discours de Mademoiselle Clairon, reproduit textuellement.

L'extrait qui suit ce « pourquoi » révèle doublement le caractère immoral de Clairon qui, d'une part, a mené « la plus joyeuse vie » et qui, d'autre part, manquerait au devoir d'honnêteté qu'appelle néanmoins le genre mémorial :

C'est que si vous ne les dissimuliez pas, peut-être repousseriez-vous l'indulgence ; c'est que si vous ne les dissimuliez pas, peut-être ne pourriez-vous plus vous réfugier dans la foule des femmes galantes, et surtout dans la classe de celles que vous aspirez à vous assimiler, de ces femmes ou filles qui se permettraient quelques petites *gaillardises*, si elles avaient un peu plus de liberté : mais se chercher des complices parmi les moins coupables, et prétendre jouer, à quatre-vingts ans, le rôle d'une prude à principes, après avoir mené la plus joyeuse vie, c'est une injustice d'autant plus ridicule, que toutes ces modifications-là ne peuvent rajuster les réputations d'un certain ordre.⁶¹

Il fallait s'attendre à de tels propos de la part de Mademoiselle Dumesnil. Ses Mémoires ne veulent pas entacher la réputation du théâtre, mais seulement mettre en lumière la vérité autour de l'histoire de Clairon.

Cette dernière, dans un effort apologétique, semble taire l'essentiel de ses histoires de cœur (ou celles de ses autres « organes », pour reprendre le lexique employé par Marmontel) que la rumeur publique veut pourtant nombreuses. Celle qui a passé une partie de sa carrière à lutter pour la « civilisation » de ses confrères et ses consœurs profite de l'espace mémorial afin de défendre la réputation du théâtre et de ses praticiens, et non seulement la sienne. Dans un mouvement d'opposition toujours renouvelé, presque acharné, les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil s'en prennent également au discours apologétique de Clairon, alimentant du même souffle la souillure du théâtre :

Examinez ce qui se passe chez vos voisins [écrit Clairon dans ses Mémoires], chez vous-même, et condamnez avec moins de rigueur des êtres libres de tout devoir, quand vous supportez le désordre affreux de vos maisons. Voyez-vous donc dans le monde, mademoiselle, des femmes troquer de mari, et des maris troquer de femme ? Voyez-vous, après ces échanges, les deux nouveaux ménages habiter quelquefois sous le même toit, entourés de plusieurs enfans adultérins, dont la généalogie devient un chaos ? Les bandes errantes de Bohémiens n'ont jamais poussé plus loin la licence ; et c'était au milieu de la capitale que quelques uns de vos camarades se donnaient en spectacle.

⁶⁰ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 262. Les crochets sont de Dussault.

⁶¹ *Idem.*

Pouvez-vous donc comparer la dépravation du monde avec celle-là ? [...] N'est-il pas honteusement vrai, M^{lle} Hippolyte, que quelques uns de vos collègues des deux sexes ont insulté à la pudeur publique avec plus d'audace encore⁶².

À la comparaison établie par Mademoiselle Clairon entre les mauvaises mœurs de tout un chacun et celles des acteurs, Dumesnil répond en rapprochant le train de vie des comédiens de celui des bohémiens. À l'instar de ces derniers, et comme il a précédemment été démontré dans ce chapitre, les interprètes sont évincés de la société, marginalisés. Mademoiselle Clairon le rappelle lorsqu'elle dit que ses comparses sont « des êtres libres de tout devoir ». Celle qu'on a emprisonnée au For-l'Évêque et, ce faisant, qui a montré que les acteurs sont dépourvus de droits, est bien placée pour exprimer qu'ils sont par ailleurs exempts de responsabilités civiques. Mademoiselle Dumesnil appuie sans doute cette idée d'exclusion sociale. Elle soutient néanmoins que les comédiens, quoiqu'en marge de la société, se trouvent somme toute au centre de l'imaginaire collectif et de la vie culturelle, donc « au milieu de la capitale ». Quelques lignes plus loin, les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil confirment tour à tour l'idée de retranchement des acteurs de leur société et celle voulant que la mauvaise conduite des artistes s'explique par leur position sociale marginale. C'est-à-dire que, comme ces artisans n'ont pas de droits devant la justice civile, ils n'agissent pas comme des citoyens « civilisés ». Ils ne se soumettent pas aux lois édictées par la société de laquelle ils sont de toute façon exclus :

Il se peut que les comédiens se fussent observés davantage, s'ils avaient joui de la même considération que les autres artistes : c'est de quoi l'on pourrait s'assurer maintenant, que le baptême de l'égalité les a tous régénérés, si l'horrible et dégoûtante prostitution de notre *sexe enchanteur*, n'empêchait que le libertinage du théâtre puisse faire la moindre sensation. Quoi qu'il en soit, je soutiens que si les comédiens avaient fait le complot, sous l'ancien régime, de mériter de la considération par leur conduite, ils l'auraient infailliblement conquise en dépit des préjugés⁶³.

Ailleurs, l'auteur des Mémoires de Mademoiselle Dumesnil soutient que les acteurs jouissent d'une ouverture d'esprit de la part du public qui pourrait excuser leurs travers : « Lorsqu'on a, par son talent même, une très grande célébrité, on a sans doute droit à l'indulgence publique⁶⁴. » Ce texte

⁶² *Ibid.*, p. 107-108. Les italiques sont du texte original et marquent le discours rapporté des Mémoires de Mademoiselle Clairon.

⁶³ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 262.

écrit après la Révolution française⁶⁵ rend compte d'un changement du statut des acteurs dans la société ; la rupture avec ce qu'on appelle déjà « l'ancien régime » signale également l'inclusion des comédiens dans la cité et la reconnaissance de leurs droits.

La mention du « sexe enchanteur » qui réfère au genre féminin annonce la discrimination qui lui est propre. Si la société d'Ancien Régime choisit d'évincer les praticiens du théâtre, on peut facilement imaginer que cette violence sociale se manifeste de façon particulièrement exacerbée à l'égard des femmes de ce milieu particulier. La relation épistolaire entre Dazincourt (que l'épistolier nomme Albouis, s'attachant ainsi à son nom de naissance) et Monvel conforte cette hypothèse :

S'il est temps encore, mon cher Albouis, je vous conjure, au nom de l'honneur, de renoncer au plus honteux des métiers. Je sais comme vous que ce qui le rend honteux est bien plus la conduite, outrageante pour les mœurs, de la plupart des comédiennes que celle des acteurs ; mais, entre nous, la plupart de ceux-ci méritent souvent de leur être assimilés [...] ⁶⁶.

Même si Monvel reconnaît que les hommes méritent la même réprobation que les femmes, les actrices apparaissent comme point de comparaison ou comme référence en matière d'immoralité.

Les Mémoires se présentent comme un espace privilégié afin de tracer le parcours de personnages dont le rang n'annonçait rien de glorieux, mais qui finissent par occuper à la fois l'imaginaire collectif, la mémoire de leurs contemporains et celle de la postérité. Contre toute attente, ils en viennent à avoir voix au chapitre. L'écriture mémoriale devient en outre l'un des rares endroits où les femmes peuvent prendre le crachoir et tenter d'avoir une influence sur leur époque. Le théâtre permet une mobilité sociale, ce qui fait que des roturiers (comme le sont la plupart des artisans du théâtre) arrivent à se frotter aux hautes sphères de la société ; mais il semble également que la scène est l'un des rares milieux de la société où les femmes jouissent d'une certaine liberté. La prochaine section se propose ainsi de relever la latitude que le domaine théâtral leur accorde et leur prise de parole dans les Mémoires. Il est peu d'auteurs sous l'Ancien Régime. Aussi, les Mémoires d'actrice représentent-ils l'une des exceptions où le discours des femmes vient s'élever contre la dominance auctoriale masculine. Cette liberté d'expression, singulière pour l'époque, se paye par contre assez chèrement : la violence des préjugés et des discours tenus à leur

⁶⁵ Comme les *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil* répondent presque mot pour mot aux *Mémoires de Clairon*, publiés en 1799, et que la première édition du texte de Dussault paraît en 1800, nous pouvons avancer, sans trop nous tromper, que l'auteur rédige ces Mémoires entre 1799 et 1800.

⁶⁶ Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance*, p. 286.

endroit en est le prix. Il importe donc de s'arrêter sur les commentaires formulés *par* des femmes et ceux émis *sur* elles.

L'ACTRICE ET LE THÉÂTRE

Le corpus de cette étude s'arrête à peu près au tournant de la Révolution française, moment à partir duquel on voit se développer une nouvelle façon de penser et où la société se trouve totalement transformée. Dans un tel contexte, il devient difficile de confronter des Mémoires qui précèdent et qui suivent ce moment charnière, surtout lorsqu'on a la prétention de pouvoir révéler une certaine cohérence parmi ces textes déjà disparates et qui se refusent d'emblée à toute norme générique. Cette coupure dans la chronologie écarte des textes qui, à l'instar des Mémoires examinés par cette étude, sont peu étudiés et mériteraient d'être éclairés par la critique littéraire. Les *Souvenirs d'une actrice* écrits par Louise Fusil, issue d'une famille ayant fréquenté les coulisses depuis plusieurs générations, constituent l'un de ces cas. Dans ce texte, on relève l'inconfort de l'auteure à l'idée de s'inscrire dans la tradition mémoriale, laquelle lui sert même de contre-pied :

Ce ne sont point des Mémoires que je veux publier, mais seulement des Souvenirs écrits à différentes époques, sous l'impression du moment, et dans un âge où ils ont dû se graver dans mon esprit en traits ineffaçables ; ils se rapportent aux arts, à la littérature du temps ; il se rattachent à des noms célèbres, aux grands événements des époques, et les époques ont eu entre elles des couleurs bien différentes⁶⁷.

Bien que Louise Fusil prétende s'écarter de l'écriture des Mémoires, le lecteur est tenté d'adopter l'optique inverse et de pointer les traits rattachant son œuvre au genre mémorial, tel le croisement entre les grands événements de l'Histoire et ceux d'un parcours personnel. Son regard et son écriture sont d'ailleurs infiltrés par l'esprit des conflits révolutionnaires. Elle commence sa carrière à peu près au moment où s'ouvrent les hostilités que connaît cette époque pour le moins houleuse : « J'ai passé les plus belles années de ma vie au milieu des orages de la Révolution », écrit-elle. La rédaction de ses souvenirs montre aussi une singularité féminine. Elle exprime de but en blanc l'ostracisme dont sont victimes les femmes de son époque : « En ma qualité de femme, je n'ai jamais manifesté d'opinion, mais j'ai toujours été du parti des opprimés, et je me suis souvent exposée pour les servir. J'ai eu de bonne heure un esprit assez observateur⁶⁸. » Il est une ambiguïté quant à l'oppression dont elle traite : elle suggère qu'elle a été opprimée en tant que femme, certes,

⁶⁷ Louise Fusil, *Souvenirs d'une actrice*, Paris, Dumont éditeur, 1841, p. 1.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 3-4.

mais également parce qu'elle a été associée au clan des « royalistes », comme à celui des « républicains » : « Il faut convenir que j'étais bien placée pour cela entre mon père et mon mari. Celui qui a dit que "*les femmes adoptent toujours l'opinion de ceux qu'elles aiment*" s'est étrangement trompé. J'étais opposée à l'un comme à l'autre. Ils se sont compromis tous deux. Je les voyais courir à l'échafaud par un chemin opposé qui devait les réunir⁶⁹. » La soumission des femmes implique en outre la soumission des idées qu'on leur attribue. Fusil relève l'inconséquence du sort réservé aux femmes, à qui on impose une opinion qu'elles ne demandent pas :

Quelques personnes m'ont dit depuis : « Mais votre mari était républicain et vous voyiez habituellement des royalistes ! votre père était royaliste, et vous étiez liée avec des républicains ! Pourquoi cela ? » Parce que, moi, je suis une femme, que je suivais le cours des habitudes de ma famille, que j'aime d'ailleurs le talent et l'esprit partout où je le rencontre, que j'avais des amis dans les deux camps, qu'il y avait des malheureux sous chaque bannière, et comme une bonne sœur de charité, j'aurais voulu guérir toutes les blessures et consoler toutes les afflictions⁷⁰.

L'auteure fait appel à d'autres discours féminins afin d'appuyer son propos et afin d'illustrer jusqu'où peut aller l'absurdité des instances révolutionnaires : « Nous n'en étions pas encore au temps où, lorsqu'on coupait la tête aux femmes, il fallait au moins demander qu'elles s'informassent pourquoi, comme l'a dit madame de Staël à Napoléon⁷¹. »

La barbarie révolutionnaire met au jour celle qu'on avait réservée aux femmes de façon latente jusqu'alors. Or les discours féminins avaient déjà pointé la soumission avant ces événements. Curieusement – mais on n'en est pas à une curiosité près lorsqu'on fréquente les Mémoires – le discours mémorial est l'un des rares espaces où les femmes, qui n'auraient ni droit à la parole ni droit à la mémoire, peuvent écrire et s'inscrire dans l'esprit de leurs contemporains ; peut-être parce la tradition des Mémoires, même si elle veut montrer la grande Histoire, ne peut se passer d'une subjectivité, d'un point de vue particulier. Hortense Mancini (1646-1699) compte parmi les rares mémorialistes féminines que fait entendre l'Ancien Régime. Elle écrit d'ailleurs que « [l]a gloire d'une femme consiste à ne point faire parler d'elle⁷². » Au siècle suivant, contemporaine des artistes concernés par cette étude, Félicité de Genlis (1746-1830) réitère cette idée :

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹ *Ibid.*, p. 5-6.

⁷² Hortense Mancini citée par Catriona Seth, *La fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2013, p. 7.

Il a fait parler de lui, est toujours un éloge, cela veut dire qu'un homme s'est distingué par ses talents ou ses actions. *Elle a fait parler d'elle*, est toujours un blâme... Cette phrase signifie que la conduite d'une femme n'est pas irrépréhensible !... Il est donc évident que, pour nous, la véritable gloire ne sera jamais dans la célébrité !... Cela fait rentrer en soi-même⁷³.

Cette pression de l'humilité et de l'effacement entre en parfaite contradiction avec les femmes qui embrassent la carrière du théâtre, et pis encore, qui choisissent d'en rendre compte dans leurs Mémoires.

Le choix même de devenir actrice suppose d'être excommuniée et mise en dehors du système social, tout en impliquant que la femme renonce à l'humilité que la société attend de sa part, comme l'explique Sabine Chaouche : « Choisir d'être actrice, c'est prendre le parti de s'exposer aux yeux du public, mais aussi c'est embrasser une carrière considérée encore comme infâme au XVIII^e siècle⁷⁴. » En revanche, « l'espace théâtral est un lieu idéal d'émancipation pour la femme : elle peut y faire montre de son génie ; elle peut y gagner en éducation, en reconnaissance, mais aussi en notoriété. Être actrice c'est avoir la possibilité de devenir une emblème [*sic*], une icône, un symbole⁷⁵ » ; surtout dans un contexte où la théâtromanie emporte le public et dans lequel le rôle social de l'acteur gagne en importance. Dans cette optique, on peut avancer l'hypothèse que le théâtre n'est pas seulement un lieu d'émancipation pour les femmes, mais aussi pour les hommes, pour peu qu'ils soient d'un rang modeste et qu'ils puissent ainsi connaître une ascension. Il semble que le théâtre permette aux gens défavorisés par le sort, de leur naissance ou de leur sexe, une certaine mobilité sociale.

Sur cette question, Mademoiselle Clairon apparaît comme une figure centrale. Elle représente l'exemple même d'une femme issue d'un milieu des plus modestes, qui s'en extirpe, qui connaît la gloire et, enfin, qui profite de sa valeur sociale afin de tenter d'avoir une action sur son milieu. Ses Mémoires thématisent ces idées et montrent son émancipation : « Je ne dois jamais oublier que je suis née dans l'obscurité la plus profonde : en murmurer serait un crime ; en rougir, une sottise. Tout ce que je puis est de réparer cette volonté du sort par la douceur, l'honnêteté, l'égalité d'humeur, les connaissances de l'esprit et les vertus de l'âme⁷⁶. » Les Mémoires relèvent systématiquement les origines modestes des praticiens du théâtre, comme le fait ici Mademoiselle

⁷³ Félicité de Genlis citée par la même (*idem*).

⁷⁴ Sabine Chaouche, « L'image de l'actrice à l'âge des philosophes. Mystification ou mythification ? Mademoiselle Clairon en son temps », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 248, Paris, 2010, p. 374.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 373.

⁷⁶ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 150.

Clairon qui évoque sa mère pour témoigner de son enfance difficile : « La Providence m’a déposée dans le sein d’une bourgeoise pauvre, libre, faible et bornée... Mon malheur a précédé mon existence⁷⁷. » Le constant rappel d’une provenance sans prestige contraste avec les autres moments où la mémorialiste se montre au haut de sa gloire, frôlant les sommets de la pyramide sociale :

Ma société n’était composée que de gens de lettres, autant éclairés que sages, et de gens du monde, de mœurs irréprochables ; tout ce qui pouvait me faire suspecter d’ambition, de légèreté, d’intérêt, était scrupuleusement éconduit. Il était donc flatteur d’en être. Des femmes de la première distinction daignaient mêler des égards, une amitié réelle, de la confiance même pour ma personne, à la protection qu’elles accordaient à mes talents ; sûrs que je n’abuserais de rien, mes supérieurs et les ministres n’ont jamais refusé de me recevoir, de m’entendre, et de m’accorder ce que je demandais⁷⁸.

Mademoiselle Clairon ne doit son émancipation qu’à ses talents. L’ascension sociale qu’elle relate suggère la gloire et le succès qu’elle s’est construits. D’un point de vue extérieur, cette ascension atteste également à quel point le théâtre favorise la perméabilité entre les différents milieux sociaux.

La célébrité de l’actrice l’extirpe de la passivité inhérente au statut de femme et l’amène à jouer un rôle actif dans la société. Plusieurs passages des Mémoires de Mademoiselle Clairon abordent directement la question des femmes et de leur statut. La plupart, on s’en doute, insistent sur l’invalidité dont elles sont affligées :

Notre sexe est physiquement et moralement si faible ; notre éducation si négligée ; nos toilettes, nos passions, nos petites intrigues nous prennent tant de temps, que j’ai toujours envie de rire lorsque je vois une femme afficher l’esprit fort. Il nous est permis sans doute de réfléchir ; la grandeur du courage peut se trouver en nous au point le plus éminent ; mais les grandes questions de métaphysique sont infiniment au-dessus de nos lumières et de nos forces. Notre partage est l’honnêteté, la douceur, l’humanité, les grâces ; les connaissances aimables sont les seules que nous devons rechercher⁷⁹.

Le discours de Mademoiselle Clairon met en relief une misogynie inscrite dans l’esprit même des femmes. Malgré le préjugé qu’elle entretient à l’égard de son sexe, elle semble parfois « afficher l’esprit fort » dans le cadre même de ses Mémoires. Outre l’infériorité intrinsèque des femmes, elle relève également leur soumission aux hommes. La mémorialiste laisse entendre que les femmes participent à cette soumission et qu’elles ne manifestent aucune solidarité, au contraire : « Nous

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7-8.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 168-169.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 181-182.

naissions sensibles ou coquettes, ou vaines. Négligées par un mari, pressées par les séducteurs, conseillées par des femmes qui ne veulent pas permettre qu'on soit plus respectable qu'elles, sollicitées par le besoin d'aimer, le désir de plaire et l'orgueil de nous venger, nous cédon, et nous sommes perdues⁸⁰. »

Si les derniers extraits véhiculent des idées misogynes, certains passages témoignent plutôt d'une prise de parole au féminin qui tranche avec la doxa d'Ancien Régime. La mémorialiste excuse entre autres les femmes qui se seraient « égarées » et elle avoue avoir adopté un tel comportement par le passé : « Quoique le tourbillon m'emportât quelque-fois, je n'ai jamais approché d'une femme estimable sans éprouver un sentiment de respect pour elle et de regret pour moi. [...] Dans le nombre de femmes qui s'égarent, il en est de plus ou moins coupables ; une faiblesse est toujours un malheur, une tache, mais elle n'est pas toujours un crime, un vice⁸¹. » La singularité de son discours qui allège tantôt le fardeau des femmes, tantôt qui l'alourdit, correspond à la singularité de son parcours. Mademoiselle Clairon tient à se détacher des autres femmes, marquant par là son destin placé sous le signe de la liberté :

Dans tout ce que je vous dis là, ma chère Pauline, songez bien que mes préceptes ne sont que pour les femmes mariées ou celles que leur position appelle à l'être, sans quoi vous me condamneriez sur mes propres paroles, et ma leçon serait perdue. Il est fort différent de disposer de son bien ou de donner celui d'un autre : j'étais libre ; une femme mariée ne l'est pas ; et ce qui n'était qu'une erreur pour moi, devient un crime pour elle⁸².

Le motif de la liberté accompagne pratiquement chacune des considérations concernant le statut des femmes chez Mademoiselle Clairon : que ce soit pour traiter de son sort personnel ou de celui de la collectivité ; que ce soit pour évoquer la liberté sociale ou la liberté de cœur. Le prochain extrait est certainement l'un des plus beaux passages sur le sujet puisqu'il allie autonomie sociale et amoureuse, tout en montrant une touche de regret dans un parcours relativement heureux : « Quatre fois, les nœuds du mariage m'ont été proposés ; la naissance, l'honneur, les biens ne me laissaient rien à désirer. J'ai refusé les trois premiers, parce que je n'aimais pas, et le quatrième parce que j'aimais véritablement⁸³. » Les succès amoureux de l'actrice semblent aussi heureux que ceux qu'elle a connus dans sa carrière professionnelle. L'un et l'autre, comme il a été dit plus tôt,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁸¹ *Ibid.*, p. 191.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibid.*, p. 169.

ont un prix qu'il faut payer. La gloire que l'actrice connaît suppose qu'elle s'expose sur le théâtre, certes, mais aussi dans l'espace public. Elle prête ainsi le flanc aux attaques appuyées par les rumeurs et les qu'en-dira-t-on.

La gloire qu'a connue Mademoiselle Clairon n'a d'égal que la violence des discours qui ont circulé à son sujet. Son personnage public a fait couler beaucoup d'encre, notamment à travers trois textes qu'elle a elle-même qualifiés de « dégoûtants libelles⁸⁴ ». Ces faux Mémoires écrits contre elle représentent un cas unique de diffamation à l'endroit d'un des personnages de cette étude : d'abord, les propos qu'ils propagent contribuent à nourrir l'opprobre attaché à Mademoiselle Clairon, et indirectement celui associé à la pratique du théâtre ; autrement, ces « libelles », que la critique a préféré assimiler à la tradition des romans libertins, éclairent à la fois le genre mémorial, dont ils prennent le contre-pied, et l'émancipation de l'actrice que même ce texte diffamatoire ne peut ignorer.

La publication du premier volet (comprenant les parties I et II) de l'*Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon* se fait en 1741 sous le couvert de l'anonymat. Une suite paraît de la même façon en 1743 (elle inclut les sections III et IV) ; puis une autre en 1750, qui correspond à la cinquième et dernière partie de cette saga dont l'écriture s'étend sur près d'une dizaine d'années. Le titre de l'ouvrage, dans lequel le nom de l'actrice est l'objet d'une anagramme (Cléron/Cronel), annonce déjà les procédés employés dans l'ensemble du texte. À l'instar du nom de la comédienne, qu'on déforme pour composer une nouvelle identité risible, le travail des pseudo-Mémoires se fonde sur une tension entre la réalité d'un personnage duquel on s'inspire et la création d'un être de papier. L'auteur vampirise des faits connus sur le personnage de Mademoiselle Clairon afin de créer une fiction mesquine qui aura tôt fait de salir la réputation de l'actrice. Il s'agit d'un mouvement de balancier qui part de la réalité, se dirige vers l'imaginaire collectif en grossissant l'odieux et finit par percuter, en retour, la réputation personnelle de l'actrice à l'origine du récit. Cette diffamation ne cherche pas la vérité, mais s'applique plutôt à divertir par le scandale et la déformation du réel. La tension entre l'usage du factuel et l'usage de la fiction qui caractérise l'*Histoire de Mademoiselle Cronel* est source d'une ambiguïté générique : Maurice Lever, l'un des rares critiques à avoir abordé ce texte érotique, le fait appartenir aux romans libertins, rejetant de façon plus ou moins tranchée sa valeur pamphlétaire :

⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

[À] considérer l'ampleur de l'ouvrage (pas moins de quatre parties, plus une cinquième section apocryphe), la nature de l'intrigue, ses développements, ses rebondissements, ou encore l'inventivité du narrateur et le caractère des personnages, il va de soi que nous avons affaire à l'un de ces romans dits « à la première personne », ou encore « pseudo-Mémoires », dont raffolaient les lectrices du XVIII^e siècle. Le pamphlet tire sa force de sa brièveté : il exige un tour vif, piquant, où la pensée se condense en traits cinglants. Il s'accommode mal de tout ce qui se met en travers de sa route de sa trajectoire et retarde son effet : le récit, la description, la digression, l'analyse, bref tout ce qui fait le charme du roman, et que l'on retrouve dans notre histoire⁸⁵.

Selon Lever, l'objet du récit ne serait pas d'éclabousser la réputation de Mademoiselle Clairon en l'associant à un double littéraire d'une rare immoralité, comme le fait l'écriture diffamatoire. Le critique préfère croire que l'actrice représente un prétexte fictionnel intéressant afin d'élaborer un roman libertin. N'en déplaise à Lever, il faut admettre qu'en dépit de sa longueur, on peut difficilement nier la dimension pamphlétaire de cette *Histoire*.

Outre son étiquette générique, le roman-libelle pose un problème d'attribution. Même s'il est difficile de prouver hors de tout doute la paternité du texte, la critique s'entend pour la donner à Pierre Alexandre Gaillard (dit Gaillard de la Bataille)⁸⁶, dont on sait finalement peu de choses sinon qu'il a foulé les planches du théâtre de Rouen. C'est là qu'il aurait rencontré Mademoiselle Clairon avec qui il aurait à la fois partagé la scène et une idylle. Les Mémoires de cette dernière font état de ce qui serait leur dernière rencontre :

[T]out en louant mes charmes et ma vertu, il [l'édition utilisée datant de 1822, indique qu'il s'agit bel et bien de Gaillard] lui passa dans la tête de jouir des uns et de chasser l'autre. Connaissant bien les êtres de la maison, sachant un jour que ma mère devait sortir pour affaires, il obtint d'une vieille servante que nous avions, de le laisser pénétrer jusqu'à ma chambre. Il n'était que neuf heures du matin, j'étais encore couchée : j'étudiais. Il faisait chaud ; nul bruit ne m'avertit de réparer mon désordre ; je n'avais pas encore quinze ans, et ma chemise et mes cheveux étaient ma seule couverture. Cette vue ne lui permit pas de rester long-temps maître de lui-même : il accourut, voulut me prendre dans ses bras ; j'eus le bonheur de m'échapper. Mes cris firent entrer la servante et une voisine qui logeait sur le même carré que moi. Nous prîmes alors les balais et les pelles, et nous chassâmes ce malheureux⁸⁷.

Cette scène trouve son pendant négatif dans les libelles. L'inversion donne évidemment le beau jeu à l'amant qui serait l'auteur de ces pseudo-Mémoires :

Monsieur lui répondis-je à l'oreille, vous m'avez empêché de dormir cette nuit, vous êtes un homme bien dangereux. Que je suis malheureuse de vous avoir vû ! Je m'évadai après ce discours,

⁸⁵ Maurice Lever, *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, p. 7.

⁸⁶ Au sujet de l'attribution du texte à Gaillard et pour plus de détails sur ce personnage, consulter Maurice Lever (*ibid.*, p. 19-25).

⁸⁷ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 21-22.

& j'en atendis l'effet avec beaucoup d'impatience ; il fut quelques jours sans me venir voir, pour se faire desirer sans-doute ; raffinement qui lui étoit inutile ; mais enfin je le vis entrer dans mon appartement avec l'air qui m'avoit enchanté ; je n'avois pour lors d'autre compagnie que mon amour. Ah ! vous voilà, dis-je aussi-tôt que je le vis paroître, que vous êtes cruel ; [...] vous vous faites aimer, vous ne l'ignorez pas, & vous avez la barbarie de ne pas apporter aux maux que vous causez les remèdes convenables. Il reçut mes reproches fort galamment ; je ne fus pas difficile à apaiser, il m'avoua que j'avois fait sur lui les mêmes impressions qu'il avoit faites sur moi ; nous étions seuls, mes regards, mes discours, lui faisoient connoître assez qu'il pouvoit tout hasarder ; il vîla dans mes bras ; l'amour nous couvrit de ses ailes je perdis connoissance, & mon ame faillit à m'abandonner dans l'yvresse des plaisirs⁸⁸.

À la lumière de cette querelle qui oppose le libelliste à la mémorialiste, on est tenté d'identifier une intention vengeresse au projet d'écriture de Gaillard : dans le présent cas, la réponse d'un amant éconduit à coups « de balais et de pelles ». Or la notoriété de la comédienne, même modeste en début de carrière, suppose une vengeance qui dépasse l'ordre du privé. Cette histoire participe d'un lynchage public⁸⁹, ce qui confère un caractère diffamatoire à ces récits. S'ils peuvent être associés à la tradition des romans libertins, ils peuvent également poursuivre celle des libelles diffamatoires, même si elle se trouve détournée. Les romans-pamphlets écrits contre Mademoiselle Clairon ne visent pas à critiquer un personnage politique, mais à critiquer les mœurs d'une femme qui s'est fait connaître par la scène. Anne Arzoumanov écrit à ce sujet :

Les personnages représentés [par les libelles] ont tous un rapport plus ou moins étroit avec les plus hautes sphères de l'État : il y est question de rois et reines, de princes et de princesses, de ministres, de favorites, ou encore d'individus appartenant à la société mondaine proche de la Cour. Il n'y a donc qu'un pas à franchir pour en faire une lecture politique, consistant à y voir une critique masquée de l'élite dirigeante, et il s'agit là d'un des autres traits constitutifs du genre du libelle diffamatoire, qui a pour vocation de désacraliser [...] les personnes au pouvoir⁹⁰.

Ce n'est pas le pouvoir politique qu'on attaque chez Mademoiselle Clairon, mais plutôt sa renommée publique. Le fait qu'on cherche à souiller son nom suggère d'emblée qu'il y a un nom à entacher, qu'il y a une opinion partagée à discréditer. La diffamation de l'actrice indique qu'il y a eu sacralisation du personnage.

⁸⁸ Pierre Alexandre Gaillard de la Bataille, *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon, actrice de la comédie de Rouën écrite par elle même* [première partie], La Haye, Aux dépens de la compagnie, 1741, p. 43-44.

⁸⁹ Un exemple similaire au cas des libelles contre Mademoiselle Clairon se présente dans une attaque adressée à une actrice, et ce, près d'un demi-siècle plus tôt dans *La Fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière* (1688), texte publié de façon anonyme.

⁹⁰ Anna Arzoumanov, *Pour lire les clefs de l'Ancien Régime. Anatomie d'un protocole interprétatif*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2013, p. 319.

Le choix de retenir l'histoire de Mademoiselle Clairon comme objet d'un récit révèle que cette femme s'est taillé une place dans l'esprit de ses contemporains pour qui elle devient une icône. La déconstruction de l'image d'un tel personnage repose sur une tension entre ce que le public connaît à son sujet et ce qu'il en ignore. Sans une notoriété préexistante au texte, les libelles ne sont pas opératoires (là où le roman le serait) : l'invention du libelliste et l'odieux s'infiltrèrent dans les failles de ce qui est connu du public. Le texte se nourrit du privé pour salir la réputation de l'actrice, puisque c'est précisément ce que le public ignore : l'ordre du privé devient le lieu de l'invention. La stratégie d'écriture consiste à révéler l'intime et à relier cette part d'invention à la part connue et réelle de la personne qu'on salit, d'où la tension entre le réel et l'invention, qui coïncide avec une tension entre ce qui est connu et ce qui est ignoré du public. L'imagination du libelliste peut donc se déployer dans tout ce qui est du domaine de l'intime, mais inversement, lorsqu'il est question d'expériences publiques, la représentation de la mémoire de Frétillon doit répondre aux souvenirs que le public en garde, puisque les deux partagent alors un même cadre référentiel. De cette façon, *l'Histoire de Mademoiselle Cronel* peut parfois sembler se contredire puisqu'on y trouve à la fois des passages où l'actrice est louée et d'autres où elle est victime d'infamie.

Ce double mouvement évolue au fil des différentes parties des romans-libelles et permet, par conséquent, de prendre la mesure de la notoriété grandissante du personnage de Mademoiselle Clairon. Si, dans les premières parties, les considérations autour du personnage de Mademoiselle Cronel s'arrêtent à sa vie intime, la cinquième et dernière partie la montre, quant à elle, dans un contexte public qui invite aux commentaires laudatifs :

Mr. le Marquis étoit du nombre des Spectateurs & entendit chanter la petite Fretillon, il admira ces faciles et surprenans éclats qui paroissent surpasser la portée des organes humains, ces délicates gradations, cet inflexions justes, & variées, enfin ce sentiment & cet esprit qui étant dans le chant, frappent en même temps l'oreille et le cœur. Il n'en faut pas davantage pour échauffer la tête d'un jeune homme à qui l'argent coûte moins que les soins. Fretillon jeune encore & peu riche de ses prostitutions provinciales, aimoit déjà les hommes qui pensoient ainsi. Mr. le Marquis la vit, elle lui plut : mais elle étoit chez sa mere, & le ménage de cette famille indisposa d'abord le nouvel Amant. Il les trouva dans une chambre haute & obscure, n'ayant d'autre ameublement qu'une bergâme & quatre chaises de tapisserie ; le tout cependant propre & neuf, provenant des veilles de quelqu'un qui vivoit en ce tems là⁹¹.

⁹¹ Pierre Alexandre Gaillard de la Bataille, *Mémoires pour servir de suite à l'histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon* [cinquième partie], La Haye, Aux dépens de la compagnie, 1750, p. 11-12.

Le changement de discours sur la personne de Mademoiselle Clairon correspond au déplacement spatial du récit : au théâtre, lieu par où le public connaît le mieux l'actrice, le personnage est admirable, alors qu'à la maison, même si on ne traite pas directement de Mademoiselle Clairon, le portrait de ses appartements se veut dépréciatif. La narration ne tarde pas à projeter la pauvreté des appartements sur les personnages qui y habitent :

L'Objet des vœux de Mr. le Marquis qui ne s'étoit point attendu à cette visite, fut surpris dans son état ordinaire. Ce ne fut point-là une Nayade de la Cour de Neptune, chargée de richesses des Mers, une Flore Amante de Zéphyr ornée des plus belles fleurs du Printems : c'étoit Fretillon vêtue de calmande rayée, coëffée en bonnet de nuit sale, un ruban couleur de rose autour, plus sale encore : son visage étoit *démasqué* ; son col, sa poitrine maigre étoient découverts & chargés d'une couleur jeunâtre : on y distinguoit librement le travail des muscles. Fretillon en cet état étoit au coin d'une petite cheminée, occupée à ranimer les cendres de son feu, & à suspendre l'extinction d'un bout de chandelle⁹².

La stratégie diffamatoire vise à « démasquer » le souvenir que garde le public de Mademoiselle Clairon. Certes, le roman-libelle ne peut pas ignorer les talents de cette actrice lorsqu'elle se trouve sur scène ni les louanges qui lui sont adressés, mais comme le personnage du Marquis, le lecteur est amené à découvrir sa vie privée. Le texte insinue que la facette de la comédienne connue par les spectateurs est sublimée par les rôles qu'elle joue et par l'illusion théâtrale :

Mr. le Marquis fut surpris & interdit. Ce *spectacle* lui serra le cœur. La premiere visite fut bientôt faite, après quelques mauvais propos de la part de la Mere & la fille, il se sauva confus de sa démarche, & se promit bien de ne s'exposer jamais à de pareilles aventures. Il ne connoissoit pas encore le pouvoir des talens & l'enchantement du Théâtre. Il retourna quelques jours après à l'Opera ; il trouva Fretillon métamorphosée en Bergere amoureuse chantant un duo. C'étoient des graces timides, des sons tendres & passionnés, des regards pleins de lascivité, des positions, des attitudes toujours nouvelles & plus intéressantes⁹³.

Le substantif « spectacle » apparaît particulièrement porteur de sens puisqu'il donne à voir la mise en scène du privé : le spectacle théâtral est pris à rebours pour montrer Mademoiselle Clairon sous son « vrai » visage. On déconstruit ce qu'on connaît de l'actrice sur les planches pour la montrer dans le particulier, ce qui prend l'allure d'un nouveau spectacle pour le Marquis, comme pour le lecteur ; spectacle navrant dans ce cas-ci.

Malgré la mise en scène d'un espace privé déprécié, force est de constater que les derniers extraits, issus du cinquième volet du roman-libelle, font une large place aux talents de l'actrice.

⁹² *Ibid.*, p. 12-13. Nous soulignons.

⁹³ *Ibid.*, p. 13. Nous soulignons.

Alors que, dans les premiers volets, on ne la voyait qu'avec sa mère ou des amants, la dernière partie la peint aussi sur scène. On remarque donc un déplacement du point de vue, que le texte n'oriente plus exclusivement sur l'intime et, conséquemment, sur la dévalorisation du personnage, mais qui s'attarde dès lors à la part connue du public :

On ne prétend pas lui contester l'excellence des talens. Un jeu noble, une déclamation aisée, un geste naturel, une voix sonore, de la dignité, de l'ame, ajoutez à cela une poitrine infatigable ; voilà les avantages avec lesquels la Demoiselle Cleron débuta sur la scène ; les applaudissemens qu'elle reçut du public, parlèrent en sa faveur, il seroit absurde de vouloir la proscrire, si les talens suffisoient seuls pour oser aspirer à la profession d'heroïne de Théâtre, personne assurément n'y pourroit prétendre avec plus de justice. Mais une c'est une vérité constante & qu'on ne peut trop répéter, que les talens sont la partie la moins essentielle d'une Actrice⁹⁴.

Cette section fait la part belle à Mademoiselle Clairon, en dépit de la dernière phrase qui vient relativiser tous les éloges du paragraphe, sans pourtant les annuler complètement. Ces bons mots indiquent que sa notoriété est telle qu'un discours qui la concerne peut difficilement faire l'économie de ses attraits scéniques. Par ailleurs, il importe de souligner que la diffamation de la dernière partie des libelles n'est pas aussi simple que celle qu'on retrouvait dans les premiers volets. On remarque que le processus diffamatoire des derniers chapitres passe par la déconstruction de la figure de Mademoiselle Clairon. Il s'agit alors de « démasquer » celle que le public connaît et de défaire l'image qu'il garde d'elle grâce au théâtre. Les premiers libelles ne prennent pas de tels détours pour souiller la réputation de l'actrice.

Ce commentaire oblige à penser le déplacement de la narration qui, incidemment, passe d'homodiégétique à hétérodiégétique, du premier au dernier volet du roman-libelle. Le récit déplace ses considérations vers une représentation extérieure du personnage, qu'on peindra dans l'action plutôt que de chercher à révéler ses intentions et ses réflexions perverses. On devine que la notoriété grandissante de l'actrice invite le libelliste à saisir l'actrice de l'extérieur comme pour mieux se conformer à l'opinion et au regard du public, de plus en plus nombreux à la connaître. Il parvient ainsi à mieux défaire l'image que les spectateurs gardent d'elle. Il faut d'ailleurs relever le changement de nom du personnage dans le cinquième et dernier volet du roman-libelle : le pseudonyme Cronel tombe pour redonner son vrai nom à l'actrice.

Il semble que ce roman libertin, doublé de l'étiquette de libelle diffamatoire, ayant jalonné la carrière de Mademoiselle Clairon, montre une certaine élévation dans l'opinion publique, puisque

⁹⁴*Ibid.*, p. 52-53.

même ce texte, qui cherche pourtant la diffamation, reconnaît le talent de l'actrice, comme si on ne pouvait pas l'ignorer. Les libelles tendent ainsi à suggérer une ascension qui se confirmera bien sûr dans les Mémoires de l'actrice.

LÀ OÙ LA MÉMOIRE REPREND SES DROITS

Si les discours diffamatoires explorés précédemment se nourrissent principalement du privé et de l'intime, les Mémoires, suivant plus ou moins la tradition de laquelle ils sont issus, se montrent assez économes de telles considérations. Ils complètent néanmoins un savoir que possède le public par des informations nouvelles ; rarement de l'ordre de l'intime, parfois du domestique, le plus souvent du civil. L'écriture des praticiens du théâtre déborde ainsi du cadre professionnel pour satisfaire les attentes du public. Pourtant les scènes que dépeignent les Mémoires ne s'éloignent pas beaucoup de la carrière du théâtre ni des lieux où elle s'exerce. Quand on donne à voir le privé, c'est qu'il vient éclairer ou expliquer ce qui devrait déjà être largement connu. Les lecteurs s'attendent à rencontrer le privé, mais il semble que les mémorialistes en soient chiches, à moins que cette dimension ne serve à expliquer le parcours de leur vie professionnelle. Les scènes mentionnées au début de ce chapitre afin de montrer l'annonce du choix de carrière appuient d'ailleurs assez bien cette idée. Ces épisodes ont intérêt à être déployés dans la mesure où ils éclairent « quelle route » a été suivie par les hommes et les femmes de théâtre afin d'atteindre la gloire, et ce, même si ces scènes concernent le privé et le domestique. Les Mémoires de ces personnages se gardent donc de montrer un pan personnel de son existence de façon tout à fait gratuite. Ils veulent plutôt témoigner d'épisodes qui expliquent la quête de la gloire.

Afin d'illustrer l'idée d'une « économie restreinte » du privé dans les Mémoires dramatiques, il importe de relever quelques moments où les mémorialistes tendent à se dévoiler. On a choisi d'étayer ce propos à l'aide d'anecdotes qui restent en périphérie de la scène, à la fois sur un plan thématique et sur un plan spatial. Si ces épisodes ne se distancient pas de la carrière théâtrale dans leurs considérations, force est de constater qu'ils ne s'éloignent pas non plus du lieu physique de la scène. Chez Molé, par exemple, on quitte à peine la scène pour se diriger dans les coulisses, ce qui crée un mouvement centrifuge :

Ce fut après la première représentation de ce drame [*Béverley*, en 1768], que mademoiselle Clairon, qui avait senti vingt fois ses cheveux se dresser sur sa tête, se fit ouvrir à toutes forces la porte de la loge de Molé, et se traînant à genoux jusqu'à ce grand acteur, qui certes ne s'attendait pas à sa visite,

lui cria d'un ton concentré, d'une voix pénétrée : « *Mon ami, je n'ai jamais rien éprouvé de pareil : je n'ai jamais rien entendu de si beau. Vous avez poussé l'art à son dernier degré de perfection* »⁹⁵.

Les Mémoires ne s'éloignent pas non plus du *moment* de la représentation théâtrale et cherchent des référents connus du public. Les lecteurs savent très bien qui est Mademoiselle Clairon, peut-être ont-ils même un souvenir de la pièce évoquée. Plus encore, les spectateurs deviennent même des personnages qui agissent dans les Mémoires, comme si on leur tendait un miroir. On le constate à la lecture d'une anecdote racontant l'une des convalescences de Molé⁹⁶. Le texte s'intéresse à un pan de la vie privée, mais il le fait pour mieux montrer la gloire du personnage. Il faut aussi noter que l'anecdote ne s'éloigne pas du lieu physique qu'est la salle de représentation :

Enfin l'acteur chéri du public fut déclaré hors de danger ; mais on annonça que sa convalescence pourrait-être fort longue, et que dans l'épuisement total où il se trouvait, on lui avait ordonné, pour se ranimer, de boire de bon vin. A cette nouvelle, Paris et Versailles sont en rumeur, on fouille les caves, on accourt, on s'empresse, deux cents courriers sont en marche, et Molé reçut dans un seul jour deux mille bouteilles de vin⁹⁷.

Représenté par ce « on » générique, le public intervient activement et agit dans la vie de Molé. Cette action participe d'une démonstration de l'engouement des Français pour leurs acteurs. Le vedettariat se révèle dans toute son amplitude à la fin de cette anecdote qui décoiffe :

De si puissans cordiaux [les deux mille bouteilles de vin] ne pouvaient manquer de lui rendre les forces ; aussi, le 10 février 1767, fit-il au théâtre une rentrée où il obtint tous les honneurs du triomphe. On se battait à la porte pour pénétrer dans la salle ; et la plupart des spectateurs ne parvenaient à leur place qu'après avoir laissé dans la bagarre leurs perruques ou la moitié de leurs habits⁹⁸.

Quand elle ne se consacre pas à montrer la gloire du personnage afin d'asseoir sa légitimité, l'écriture mémoriale éclaire des situations qui exemplifient sa vertu et sa morale. Encore une fois, les considérations privées restent physiquement près du théâtre et font intervenir des personnages connus du public :

⁹⁵ Charles-Guillaume Étienne et Charles Gauguran-Nauteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 71-72.

⁹⁶ « Jamais peut-être le public ne lui montra autant de bienveillance qu'au mois d'octobre 1766, où il fut attaqué d'une fièvre maligne qui le mit aux portes du tombeau. On ne s'entretenait à Paris et à Versailles que de sa maladie, le public demandait tous les soirs au spectacle des nouvelles de sa santé, et les jolies femmes louaient des loges huit jours à l'avance pour en entendre lire le bulletin [de sa santé sur le théâtre]. » (*Ibid.*, p. 133)

⁹⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 137-138.

Le 29 octobre 1778, la cour étant à Marly, madame Molé [elle aussi comédienne], soit qu'elle n'eût pas été prévenue à temps, soit qu'elle se fût trompée d'heure, arriva beaucoup trop tard au spectacle. La reine et toute la cour étaient déjà placées, et on s'impatientait de ne pas voir commencer la pièce, lorsque le Duc de Villequier, gentilhomme de la chambre, instruit que madame Molé avait seule occasionné ce retard, lui ordonna Fort-l'Evêque. On se peindrait difficilement la douleur et la consternation de Molé lorsqu'il apprit cette nouvelle ; il fatigua l'autorité de ses réclamations, demanda sa retraite, et prit enfin le parti de partager la captivité de sa femme. Il ne sortit de Fort-l'Evêque qu'avec elle ; et lorsqu'ils reparurent l'un et l'autre à Paris, ils furent comblés de toutes les marques de la faveur publique⁹⁹.

Une telle anecdote prouve non seulement le dévouement conjugal du personnage qu'est Molé, mais il rappelle en outre l'exclusion des comédiens du corps civil dont témoigne l'invalidation des droits de Madame Molé.

L'essentiel des Mémoires de Lekain est constitué d'échanges épistolaires avec de grandes figures du théâtre de l'époque (comme Voltaire et Garrick, pour ne nommer qu'eux) dans lesquels les épistoliers se lancent mutuellement des fleurs. On y relève plusieurs passages qui reproduisent des « mémoires » et des lettres qui commentent l'état du théâtre et de l'interprétation. Comme Molé le dit lui-même au sujet des Mémoires de Lekain, son confrère de scène, on retrouve peu de mentions concernant la vie personnelle de ce dernier¹⁰⁰. Les rares passages qui en font état, qu'on tire généralement de ses relations épistolaires, soutiennent l'hypothèse voulant que l'étalement du privé soit soumis au professionnel, l'un jetant un éclairage sur l'autre. Un peu comme chez Molé, les considérations autour de la santé de Lekain montrent le personnage public et la gloire qu'il a acquise :

Monsieur, Quelqu'ardemment que j'aie désiré d'avoir de vos nouvelles, et quelque longue que m'ait paru mon attente, j'en suis dédommagé par la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser. Votre santé, qui a non-seulement inquiété vos amis, vos connaissances, tout le public de la première capitale ; mais qui intéresse l'Europe entière, par la réputation de votre nom ; cette santé si précieuse pour laquelle je me suis vivement alarmé, m'est annoncée comme convalescente ; et cela, de votre part même. C'est tout ce qui pouvait m'arriver de plus heureux¹⁰¹.

La correspondance et les Mémoires qui la reproduisent indiquent le succès que connaît Lekain. La préoccupation du public liée à son absence des tréteaux souligne la gloire qu'il y a gagnée, mais elle révèle aussi que l'intérêt des spectateurs dépasse ce qui est de l'ordre du talent d'interprète, qu'il concerne également l'individu sur un plan privé. On note par ailleurs qu'en plus de déborder

⁹⁹ *Ibid.*, p. 146-147.

¹⁰⁰ Voir *supra*, p. 23.

¹⁰¹ Bernardin Lekain, *Mémoires de Henri Louis Lekain*, p. 303.

du champ professionnel, l'intérêt du public dépasse les bornes de sa patrie. Une lettre un peu plus tardive suggère cette idée, évoquée plus tôt dans les Mémoires de Favart, voulant que l'homme qu'est l'acteur appartienne un peu à la comédie et, conséquemment, à son public : « Donnez-moi, je vous prie, des nouvelles de votre santé, et de celle de la comédie, qui a grand besoin de la vôtre¹⁰². »

Tout le travail des Mémoires de Mademoiselle Dumesnil étant de montrer le « vrai » caractère de Clairon et, ainsi, de la lyncher sur la place publique, il ne tombe pas sous le sens de convoquer ses Mémoires dans une analyse qui se consacre à la présence de la vie personnelle. On n'attend pas nécessairement que Dumesnil se montre là où elle cherche plutôt à révéler sa rivale. Toujours est-il qu'à travers les pointes que ses Mémoires lancent contre Mademoiselle Clairon, on finit par lire l'apologie de Dumesnil, comme si la diffamation de Clairon entraînait la valorisation de Dumesnil :

[C]omme ces inconcevables applaudissements que recevait Mlle Dumesnil nuit et jour aux oreilles de Mlle Hippolyte, celle-ci, émue par la présence d'une rivale heureuse, interrompt le discours pour lui dire : Ce que je ne comprendrai jamais, mademoiselle, *c'est que vous soyiez plus applaudie que moi*. Et moi, mademoiselle, lui dit la bonne Dumesnil, je conçois à merveille pourquoi vous l'êtes si fort. Au reste, je ne suis jamais si contente que lorsque je vois applaudir ma camarade, même à côté de moi¹⁰³.

L'amour-propre de Clairon contraste avec l'élégance morale de Dumesnil, cette opposition étant accentuée par l'antithèse des prédicatifs « je ne comprendrai jamais » et « je conçois à merveille ». L'équivalence entre le poids de l'infamie et celui de la valorisation est d'ailleurs suggérée par la reprise de l'apostrophe « mademoiselle » dont Dumesnil se moque bien.

Une dernière anecdote confirme la tendance du genre mémorial à justifier l'intégration de situations privées par leur croisement avec la carrière publique ou professionnelle. Une fois de plus, le passage touche la santé du personnage issu du milieu de la scène. Un problème de démence précipite, en effet, la retraite de Préville. Cette scène pour le moins touchante rapproche la fin de sa vie professionnelle de celle de sa vie :

Sa mémoire ne lui était plus fidèle ; des chagrins réels s'étaient mêlés aux fantômes que se créait son imagination, en sorte que souvent il avait des absences d'esprit qui décidèrent ses amis à l'éloigner de la scène. Il ne fut pas difficile de l'y faire renoncer : il sentait son état. Le premier des rôles dans lesquels il avait débuté, le Mercure galant, fut le dernier par lequel il termina entièrement sa carrière dramatique. La salle retentissait encore des applaudissements qu'on venait de lui donner dans le rôle de La Rissole, et il entra dans la coulisse soutenu par Champville son neveu.

¹⁰² *Ibid.*, p. 312.

¹⁰³ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 132-133.

– « Doublons le pas, lui dit-il, nous voici dans la forêt, la nuit est sombre, et nous aurons peine à nous en tirer. (Il se croyait dans la forêt de Senlis.) Eh ! non, mon oncle, lui répondit Champville : c'est une toile peinte qui vous trompe : vous venez de jouer La Rissole ; vous traversez le théâtre pour aller vous habiller en procureur et en abbé. » Prévile serrant la main de son neveu, « Tu as raison ; ne me quitte pas. »¹⁰⁴

La retraite est un fait public que l'épisode d'ordre privé vient éclairer. On remarque à nouveau que les scènes mémorielles qui ouvrent le rideau sur la dimension personnelle se situent physiquement près des salles de théâtre fréquentées par Prévile. Il importe d'ailleurs de dégager le caractère apologétique de ces épisodes. Comme chez Clairon, Dazincourt, Molé et les autres, l'objet des Mémoires n'est pas seulement de compléter le savoir public à partir d'informations issues du privé. Au-delà de son caractère informatif ou même de son aspect divertissant, la mise en scène de l'intime souhaite asseoir la gloire et la vertu de son personnage. La fin de l'anecdote correspondant à la fin de la carrière de Prévile confirme cette volonté apologétique du discours attaché aux détails personnels, montrant son talent alors même qu'il s'apprête à fléchir avec l'homme : « Le même génie qui l'avait accompagné dans tous les rôles lui prêta de nouvelles forces, et il termina cette représentation comme il l'avait commencée ; mais en sortant de scène, "C'en est fait, dit-il à son neveu, je ne jouerai plus la comédie." »¹⁰⁵

Après avoir survolé les libelles, puis ces quelques anecdotes qui révèlent l'apologie des Mémoires, force est de constater qu'ils fonctionnent inversement l'un à l'autre. Évidemment, le discours diffamatoire vise la souillure là où l'espace mémorial cherche à nettoyer un nom ; mais au-delà de l'influence que ces discours tentent d'exercer sur la réputation des personnages qu'ils mettent en lumière, il faut souligner que la diffamation s'appuie sur l'invention de l'intime et que les Mémoires s'attachent à révéler l'ordre du social en prétendant à la vérité. Quand ils se tournent vers le domestique et l'intime, c'est pour exprimer, toujours dans un effort apologétique, qu'ils respectent leurs devoirs et que leurs mœurs sont bien réglées. Mais parfois, comme les mœurs, qui ne sont pas toujours irréprochables, il arrive que le vernis craque et que les Mémoires laissent entrevoir l'intime : « Molé a toujours vécu dans la plus grande union avec ses camarades ; il s'éleva quelques nuages entre lui et Prévile, on ne doit les attribuer qu'à une jalousie peut-être mal fondée, de la part de celui-ci, qui avait cru s'apercevoir que Molé était amoureux de sa femme »¹⁰⁶. » Or

¹⁰⁴ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 71-72.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Charles-Guillaume Étienne et Charles Gauguran-Nauteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 158.

contrairement à Marmontel et à Monnet¹⁰⁷, qu'on a préféré écarter de cette section, parce qu'il n'est pas rare qu'ils se peignent dans des scènes très intimes, le vernis du social présente assez peu de fissures montrant le for privé comme les mauvaises mœurs. Il importe maintenant de comprendre les raisons pour lesquelles les Mémoires ont tendance à associer la gloire aux bonnes mœurs.

MONTÉE SOCIALE SUR L'ÉCHELLE DE LA VERTU

Comme mentionné, les artistes dramatiques ont tendance à se déresponsabiliser du choix de leur parcours. Ils expliquent leur entrée dans la carrière du théâtre par cette Providence qui leur trace une voie qu'ils suivent passivement. On retrouve cette idée chez Dazincourt : « Déjà il roulait dans sa tête le projet de renoncer à l'existence honorable qui l'attendait et d'aller développer dans un pays étranger le talent que la nature lui avait donné. Il était appelé, comme malgré lui, à l'état de comédien¹⁰⁸. » Le motif de la soumission des hommes à leur destinée apparaît aussi chez Mademoiselle Clairon, toute philosophe :

Chaque être a sa destinée prescrite ; tout me permet au moins de le croire : mon expérience, mes réflexions, tout ce que j'ai vu dans le monde, tout ce que j'ai lu dans les annales, me montrent l'insuffisance de nos combinaisons. Nous pouvons, lorsque nous sommes en état de comparer, distinguer les routes qui mènent à la vertu, celles qui nous entraînent au crime ; nous apercevons nos égaremens, nos travers, nos torts ; nous sentons tout l'avantage d'une conduite pure, d'une action généreuse ; il semble enfin que nous pouvons tout pour nous-mêmes. Mais dans l'impossibilité de tout prévoir, de tout connaître, de dénaturer le sang qui circule dans nos veines, de maîtriser la volonté de ce qui nous environne, je ne puis que reconnaître notre impuissance, et baisser mes regards tremblans devant le sort qui nous conduit¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Jean Monnet n'hésite pas à se peindre dans l'intimité afin de faire rire son lecteur. Ces scènes privées se présentent comme des épisodes de spectacle comique : « *La scène suivante*, qui ne peut que perdre sur le papier, fut délicieuse. Le Chevalier entra dans la chambre avec l'air de la colere & du désespoir, jurant, fulminant contre moi & contre sa Maîtresse. Puis, adressant la parole à Violentine [la maîtresse de Monnet du moment], il lui dit, plus énergiquement que je ne le redirai : "Oui, Mademoiselle, je viens de surprendre votre coquin de Monnet couché avec ma Maîtresse, & j'ai cru devoir vous en avertir. Levez-vous promptement, je vous conduirai où ils sont". Il seroit difficile de peindre ici l'emportement, l'agitation, les différens mouvemens & le trouble que cette fausse alarme mit dans l'esprit de Violentine. Elle étoit si agitée qu'en s'habillant elle prenoit sa coëffure pour ses bas, sa jupe pour son corset, & que tout alloit de travers. Je n'étois pas épargné dans ses propos ; les épithètes alloient leur train ; elle ne pouvoit pas digérer la fourberie que j'avais employée pour la tromper, & comptant bien me surprendre, elle prit le bras du Chevalier. [...] *Elle entra : sa présence fut un coup de théâtre.* » (Jean Monnet, *Mémoires pour la vie de Jean Monnet*, vol. I, p. 111-113. Nous soulignons).

¹⁰⁸ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 231.

¹⁰⁹ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 18.

Même si elle semble adhérer au concept de libre arbitre, Mademoiselle Clairon laisse entendre qu'elle se soumet à la nature providentielle, ce qui l'autorise à s'innocenter de certaines fautes.

Ce double mouvement opère aussi dans les Mémoires de ses comparses qui montrent tous, de façon plus ou moins marquée, leur soumission au sort d'artiste et le libre arbitre de leur parcours. À cet égard, il faut noter une certaine forme de détachement vis-à-vis de leurs origines souvent modestes. Il semble que l'ascendance peu prestigieuse des hommes et des femmes de théâtre soit assez avérée ; Monvel l'exprime dans une lettre qu'il adresse à Dazincourt : « Vous devez savoir aujourd'hui aussi-bien que moi, qu'une troupe de comédiens est un composé d'êtres nés dans les classes inférieures de la société. Peu d'entre eux ont reçu de l'instruction, et fort peu ont eu une éducation soignée¹¹⁰. » Clairon le souligne à son tour : « Les personnes qui se destinent au théâtre sont nées pour la plupart de parents obscurs et malaisés¹¹¹. » Aussi, les artisans de la scène ont-ils raison vouloir s'éloigner de leurs origines ou d'essayer de « dénaturer le sang qui circule dans [leurs] veines », comme l'écrit Mademoiselle Clairon. La naissance modeste est constamment rappelée dans les Mémoires, notamment dans ceux de cette dernière : « Je n'ai ni la naissance ni la fortune qui peuvent me faire respecter ; mais mon âme infiniment au-dessus de mon état, vous impose au moins des égards¹¹². » Elle ajoute encore : « Je ne suis rien, monseigneur ; j'en suis convenue sans honte et sans regret ; mais mon âme est quelque chose ; et jusqu'à mon dernier soupir, je vous obligerai du moins à l'estimer¹¹³. » Chez Dazincourt, on lit des considérations qui s'apparentent à celles de Mademoiselle Clairon :

Je n'ai point l'honneur d'avoir des titres de noblesse : ma famille, connue dans le commerce depuis des siècles, compte au nombre de ses membres quelques personnages illustrés par des charges ou des emplois honorables ; mais sa noblesse est, comme la mienne, dans la droiture de ses principes : je ne m'écarterai jamais de ceux que j'ai reçus ; ainsi celle qui m'est transmise restera toujours intacte¹¹⁴.

Il convient de rappeler que la prise de distance de Dazincourt par rapport à sa famille se concrétise par son changement de nom, lequel marque cette rupture : « Mon père, si le public identifiait Dazincourt avec Albouis, payerait sans doute par des regrets son tribut au préjugé mal fondé contre l'état que j'ai pris ; mais le public peut ignorer long-temps, surtout étant dans une cour étrangère

¹¹⁰ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 275.

¹¹¹ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 238.

¹¹² *Ibid.*, p. 109.

¹¹³ *Ibid.*, p. 138-139.

¹¹⁴ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 252.

où je suis inconnu pour tout le monde et à quelle famille j'appartiens¹¹⁵. » Enfin, Marmontel présente peut-être ses origines modestes de façon méliorative, mais toujours est-il que son texte souligne « l'obscurité » de sa naissance :

J'ai eu l'avantage de naître dans un lieu où l'inégalité de condition et de fortune ne se faisait presque pas sentir. [...] La médiocrité y tenoit lieu de richesse ; chacun y étoit libre et utilement occupé. Ainsi, la fierté, la franchise, la noblesse du naturel, n'y étoient altérées par aucune sorte d'humiliation [...]. Je puis donc dire que, durant mon enfance, quoique né dans l'obscurité, je n'ai connu que mes égaux¹¹⁶.

Chacun de ces personnages exhibe son rang social peu prestigieux, avant d'avoir recours à la noblesse de l'âme pour pallier sa rotture. Ces hommes et ses femmes se revendiquent tous très clairement d'une âme et d'une morale qui les placent au-dessus de leur état.

Dans les Mémoires de Lekain, on reproduit une lettre du poète Charles-Pierre Colardeau (1732-1776) qui lui est adressée : « Je vous plains d'être victime de votre zèle et de l'amour de votre talent ; mais vous êtes un grand homme, c'est un droit à la persécution : courbez le dos, notre ami, et laissez passer l'orage ; ou plutôt enveloppez-vous du manteau de la philosophie ; c'est la ressource la plus honnête des grandes âmes¹¹⁷. » En dépit de sa rotture, Lekain est perçu comme un homme respectable. Sa grandeur s'appuie à la fois sur la hauteur de son âme et sur la distinction de ses talents. Les Mémoires de Préville cherchent également à représenter le personnage en accentuant la hauteur de son âme, ce qui tend à l'éloigner de ses origines. Comme chez Lekain, la démonstration de la vertu se déploie au-delà de considérations qui touchent la naissance ; il s'agit d'un trait qui doit être éprouvé tout au long d'une carrière :

Dans quelque circonstance qu'on le suive, partout on le trouve supérieur au commun des hommes, d'une probité intacte, délicat sur ses liaisons, modeste dans sa vie privée, aimable et spirituel dans sa société, ami tendre et sensible, conteur agréable, acteur sublime, et surtout exempt de ce vice honteux qu'on retrouve chez trop de comédiens, la jalousie¹¹⁸.

L'art dont les acteurs font preuve et qui explique leur ascension jusqu'à la célébrité, doit se doubler de qualités morales : la gloire se paye de talent, mais aussi de vertu. Cette double quête est sensible tout au long des deux carrières menées de front par ces personnages : un parcours professionnel,

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 255.

¹¹⁶ Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 2.

¹¹⁷ Bernardin Lekain, *Mémoires de Henri Louis Lekain*, p. 295.

¹¹⁸ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 48.

qui illustre le talent ; et une vie civile, qui s'attache à la vertu. Les Mémoires doivent déployer les deux sans quoi la montée sociale n'est pas possible et sans quoi l'écriture mémoriale ne semble pas justifiée.

Les Mémoires rendent tous plus ou moins compte d'une émancipation sociale en relatant le parcours de l'auteur et en le montrant, quelquefois, à un point culminant de son ascension. Ils les peignent parfois dans leurs relations avec de nobles ou de prestigieux personnages. L'essentiel des Mémoires de Lekain repose précisément sur des correspondances qui font état de ces rapports prestigieux. Mademoiselle Clairon étale quant à elle ses actions politiques auprès des instances du pouvoir¹¹⁹ et ses amitiés entretenues avec de personnages nobles. Une anecdote particulièrement amusante tirée des Mémoires de Dazincourt relate l'emprisonnement des Comédiens-Français avec des personnages issus de la monarchie pendant la Terreur, en 1793. Ce fait démontre l'ambiguïté du statut des acteurs, en provenance de basses extractions et à proximité des hautes sphères sociales :

Dazincourt arrêté avec ses camarades, porta en prison sa gaîté et son esprit ; l'un et l'autre soutinrent son courage, et l'aidèrent à supporter patiemment sa longue captivité [...]. Jamais il ne fut plus aimable et plus gai que pendant sa détention. Il disait assez plaisamment, en parlant de ses compagnons d'infortune : « Que vous soyez en prison, reines, empereurs, tyrans, marquis, rien n'est plus simple ; mais moi, un pauvre diable de valet, en vérité il n'y a plus de justice. »¹²⁰

La moquerie de Dazincourt ne manque pas de signaler, une fois de plus, l'inconséquence du sort réservé aux comédiens.

Que ce soit pour convaincre le public de l'exemplarité de leurs vertus ou pour tracer la courbe d'une élévation sociale, les épisodes de la vie privée des hommes et des femmes de théâtre restent assez près des considérations professionnelles. Leurs Mémoires ne renferment pas tellement de détails croustillants, sinon ceux de Marmontel ou de Jean Monnet. Ces deux personnages ne

¹¹⁹ On sait que Mademoiselle Clairon a entre autres travaillé à faire tomber l'excommunication des acteurs, sinon à leur reconnaissance « civile » : « Enfin le jour où l'on devait prononcer sur mes prétentions, arrive [écrit-elle]. Voyant que le conseil va finir, que tous les portefeuilles sont fermés, le roi daigne dire : Apprenez-moi donc ce que veut mademoiselle Clairon. – Forcer la main de votre majesté comme le parlement, répond M. le duc de Pras... – Je la sais trop raisonnable pour cela, dit le roi ; sachons ce qu'elle désire. – Alors M. de Saint-Florentin lut sur un très-petit morceau de papier, que *je demandais à sa majesté la réimpression de la Déclaration de Louis XIII, confirmée par elle* [cette déclaration datant de 1641 vise à rétablir la réputation des comédiens dans l'espace public]. Sa majesté ne connaissait pas plus cette Déclaration que mon Mémoire ; elle crut tout faire en ordonnant qu'on la réimprimât. Et moi, sentant le danger et l'inutilité de revenir à la charge, je demandai ma retraite. » (Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 54-55).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 212-213.

craignent pas d'étaler publiquement une vie intime, parfois immorale, et ainsi, d'alimenter le scandale qui entoure le monde de la scène. C'est que les acteurs et les actrices sont les principales victimes de cette infamie attachée à la scène : les auteurs dramatiques et le directeur de théâtre ne travaillent pas nécessairement à rétablir une réputation abjecte dont ils ne souffrent qu'indirectement. S'ils sont enclins à révéler leur intimité, ils sont plus ou moins silencieux sur le plan des considérations théoriques. Les Mémoires d'acteurs doivent en revanche être plus éloquents à ce propos. Il semble que la théorisation de l'art dramatique vise aussi à défendre la pratique du jeu et le théâtre de façon plus générale.

CHAPITRE III

ENTRE LA VIE ET LA SCÈNE : LES MÉMOIRES AU SERVICE DE LA THÉORISATION DU THÉÂTRE

À partir du XVIII^e siècle, le théâtre gagne en autonomie. Il s'affranchit lentement de la cour à laquelle il était plus ou moins rattaché jusqu'alors, son système de production ne répondant plus nécessairement à ses saisons et à ses fêtes. Maria Ines Aliverti explique qu'en ce début de siècle, « le théâtre vient de s'affirmer comme espace public¹ », c'est-à-dire qu'on crée, à Paris comme à Londres, des sociétés d'acteurs qui vivent, entre autres, de leurs productions. Même si le financement curial et celui de différents mécènes issus de l'aristocratie continuent de soutenir les artisans du théâtre, les recettes des guichets gagnent en importance dans le processus de création. Les salles s'embourgeoisent et le théâtre s'ouvre à un public toujours plus nombreux et intéressé par le fait théâtral. Ce mouvement social invite à repenser le rôle des différents actants de la représentation : celui des acteurs – il va sans dire – mais également ceux du public et des autres artistes (auteurs, directeurs, peintres-décorateurs). Plus on avance dans le siècle, plus on tend à une définition claire de ces différents rôles.

Cet exercice définitoire se déploie notamment à travers la question du lieu que représente le théâtre. L'étymologie grecque de son substantif, *theatron*, « lieu d'où l'on voit », rappelle justement l'importance qu'on doit accorder à l'espace physique qu'est le théâtre. À ce propos, l'ouvrage dirigé par Pierre Frantz et Thomas Wynn *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France* souligne qu'en même temps que se pense le lieu de la représentation, on réfléchit aux rôles de ceux qui l'habitent. Plusieurs articles de cette étude se penchent notamment sur la représentation des coulisses dont les paramètres sont encore mal établis dans la première partie du XVIII^e siècle. Le parcours iconographique proposé par l'article de Martine Rougemont

¹ Maria Ines Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1998, p. 12.

« L'œil en coulisse » montre une série d'images représentant différentes scènes (propres et figurées) parmi lesquelles on vient à confondre l'objet du spectacle, ce qui devrait être regardé, et les spectateurs, ceux qui regardent : la confusion repose tantôt sur la cohabitation du public, qui se trouve sur la scène, avec les acteurs et les danseurs, comme sur la figure 1 ; tantôt sur la difficulté à départager les comédiens en situation de jeu et ceux qui se montrent spectateurs de leur propre production, comme sur la figure 2. La définition de l'espace, comme celle de l'illusion scénique, semble poser problème.



Fig. 1 : Charles-Nicolas Cochin, *La princesse de Navarre*, 1745.



Fig. 2 : Abraham Bosse, « Ostel de Bourgogne », vers 1630.

La coulisse telle qu'on la conçoit aujourd'hui, et telle qu'elle s'est développée au XVIII^e siècle, marque la frontière entre l'espace scénique où se déploie l'illusion théâtrale et le reste du monde, tout concret et réel. Non contente d'être une limite séparant le plateau de son extérieur, la coulisse représente un lieu où se prépare l'illusion. Il s'agit d'un espace de transition qui porte le germe de la représentation. C'est là où commencent la décoration et le jeu, ce qu'on montre aux spectateurs, mais c'est aussi là où commence la fabrique du spectacle, ce qu'on veut dissimuler au public. L'absence d'un tel espace, ou le fait que ses bornes soient encore mal définies, suggère corollairement que l'interprétation et sa prétention à l'illusion se trouvent également mal circonscrites. Frantz et Wynn confirment cette idée :

[L'expérience théâtrale du XVIII^e siècle] dessine un ensemble de relations d'exclusion et d'inclusion : exclusion physique du spectateur et inclusion psychique, exclusion de l'espace concret des coulisses, inclusion d'espaces imaginaires directement présentés ou suggérés par la langue, les entrées et les sorties des personnages, ou par les décors, exclusions et inclusions toujours instables des visages et des masques, du corps et du cœur de l'acteur².

² Pierre Frantz et Thomas Wynn, « Préface », dans *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 8.

La figure 1, présentée précédemment, montre bien la cohabitation des acteurs et des spectateurs sur les planches, ce qui crée un brouhaha détournant le regard du public de la représentation. Prévile l'évoque lui-même dans une réflexion que reproduisent ses Mémoires : « ce qui anéantissait encore plus l'illusion, c'étaient [*sic*] les bancs qui garnissaient la scène, et la foule de spectateurs qui remplissaient le théâtre. On ne savait quelquefois si le jeune seigneur qui allait prendre sa place n'était point l'amoureux de la pièce qui venait jouer son rôle³. »

Les banquettes de spectateurs qui se trouvaient sur la scène de la Comédie-Française sont retirées en 1759⁴. Cette « exclusion physique » du public annonce la volonté d'offrir une performance libre de distractions, un événement théâtral qui n'oppose pas de résistance à « l'illusion » mentionnée par Prévile. Les idées d'illusion et de vérité, qui correspondent à celle « d'inclusion psychique » des spectateurs dans l'action dramatique, traversent l'ensemble des Mémoires des hommes et des femmes de théâtre. Ainsi, en même temps qu'on cherche les bornes physiques de l'espace scénique, on tente de mieux définir les notions d'interprétation qui s'y déploient. Si les définitions de la coulisse et de la scène peuvent sembler un objet somme toute banal dans le développement du théâtre, force est de constater que ces aspects invitent à une réflexion plus profonde, comme le suggère Laurence Marie :

L'intérêt porté à la coulisse et, plus largement, aux conditions matérielles de la représentation, découle de la préférence nouvelle accordée au spectacle visuel par rapport à la lecture, au comédien par rapport au dramaturge et à la réception par rapport à la conformité de la pièce avec les règles. C'est dans ce contexte que paraissent les premiers traités exclusivement consacrés au jeu [...] ⁵.

Parmi ces traités théoriques qui se multiplient au XVIII^e siècle⁶, on compte les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre. À la différence des autres textes qui théorisent l'art dramatique,

³ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 115.

⁴ À ce propos, consulter Martine Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle* : « La cause occasionnelle de cette évolution saute aux yeux : quand sous l'influence conjuguée de Voltaire, du comte de Lauraguais et de Lekain les spectateurs sont évincés de la scène en 1759, les acteurs disposent enfin de nouveau, après plus d'un siècle, d'un espace scénique avec sa largeur et sa profondeur. L'occupation même de cet espace les oblige à plus de mobilité ; mais le répertoire déjà les y poussait. » (p. 121). L'espace scénique qu'on leur accorde physiquement sur les planches de la Comédie-Française indique l'importance de plus en plus grande que gagnent les acteurs dans la société. Le fait qu'on s'intéresse à la pratique du jeu sur un plan réflexif témoigne de ce mouvement.

⁵ Laurence Marie, « L'envers de l'image théâtrale : première théorisation des coulisses », dans *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, p. 189.

⁶ À titre indicatif, voici une liste non exhaustive d'ouvrages théorisant l'interprétation théâtrale au XVIII^e siècle (excluant les Mémoires). Il s'agit des titres les plus souvent rencontrés au cours de notre recherche et qui nous apparaissaient ainsi les plus importants :

Jean Poisson, *Réflexion sur l'art de parler en public*, 1717 ;

les Mémoires incarnent bien l'importance que le théâtre de l'époque accorde à l'expérience. C'est-à-dire que le discours théorique de ces mémorialistes s'appuie sur la pratique même de leur métier, mais plus encore, les textes mémoriaux permettent à la théorie de cohabiter avec l'expérience de vie, l'une répondant à l'autre.

Cette proximité entre la théorie et le vécu semble particulièrement précieuse dans un contexte où le théâtre tend à se rapprocher, autant que possible, d'un effet de vérité, d'une illusion, et donc, de la vie que la scène veut imiter. L'expérience personnelle est réinvestie dans la pratique du théâtre et prépare en quelque sorte le spectacle. La vie privée des acteurs devient la coulisse de la représentation, une métaphore que l'on doit à Laurence Marie :

Ces mutations invitent à envisager la coulisse selon une acception élargie : au sens propre, elle est cet intervalle entre deux châssis où évoluent les acteurs avant de paraître au regard du public et, par extension, l'espace où se préparent les comédiens ; au sens figuré, elle désigne l'intériorité du comédien, sorte de compartiment intra-scénique dérobé au regard. Le partage théorique de l'espace théâtral entre la scène, la salle, la coulisse instaure dès lors une dialectique entre l'extérieur visible (le plateau scénique et le corps de l'acteur) et l'intérieur invisible (les coulisses du plateau et l'âme du comédien)⁷.

La quête d'un théâtre qui souhaite l'illusion du vrai amène, entre autres, le XVIII^e siècle à évacuer les spectateurs de la scène et, aussi, à lui cacher les coulisses. Pourtant, dans un même mouvement, le public s'intéresse de plus en plus à la fabrique du théâtre. On veut connaître le chemin qui mène l'acteur à jouer, l'auteur à écrire et le directeur à diriger. Les spectateurs prennent goût à découvrir les arcanes de ces coulisses figurées. Ainsi, dans le cadre même de la représentation, on cache la fabrique du théâtre au parterre pour un maximum d'effet de vérité ; et alors que l'illusion théâtrale est maximisée, le public désire connaître comment elle s'est construite.

Pierre Raymond Saint Albine, *Le comédien*, 1747 ;

François Riccoboni, *L'art du théâtre*, 1750 ;

Jean-François Marmontel, « Déclamation théâtrale », *Encyclopédie*, 1753 ;

Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, 1757 ;

Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758 ;

Charles Nicolas Cochin, *Pantomime dramatique ou essai sur un nouveau genre de spectacle*, 1779 ;

Jean-François Cailhava, *Les causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir*, 1789 ;

Philippe-Antoine Dorfeuille, *Les éléments de l'art du comédien*, 1798-1801 ;

Larive (Jean Mauduit, dit), *Réflexions sur l'art théâtral*, 1801 ;

François-Joseph Talma, *Réflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*, 1856.

Pour une bibliographie plus généreuse, consulter Sabine Chaouche, *La philosophie de l'Acteur*.

⁷ Laurence Marie, « L'envers de l'image théâtrale : première théorisation des coulisses », dans *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, p. 189.

Les transformations de la représentation théâtrale, de même que l'intérêt qu'on porte à sa théorie sont autant de symptômes qui indiquent cette autonomisation du théâtre, évoquée dès l'entrée de ce chapitre. D'ailleurs, il importe de préciser que l'autonomisation de l'institution théâtrale vis-à-vis de la cour se double de celle de l'interprétation et du jeu de l'acteur. L'âge d'or du théâtre français que connaît le XVII^e siècle marque les esprits grâce à sa dramaturgie. On se souvient des Corneille, Racine, Molière et Regnard comme des « premiers génies dont la France s'honore⁸ ». À partir du XVIII^e siècle, le « génie » peut également s'incarner dans la figure de l'acteur, qui se détache lentement d'une interprétation figée et mécanique, collée à l'*actio* rhétorique, au profit d'une performance plus naturelle. Comme l'énonçait Laurence Marie et comme le rappelle Maria Ines Aliverti, la valeur et l'intérêt du théâtre ne se présentent plus à travers le texte seul, mais aussi à travers la façon de le rendre :

Par [l'entremise de l'acteur], le public commence à penser au jeu théâtral comme un art autonome, et non plus comme à une simple mécanique de l'expression parlée et agie. Ce nouvel art se trouve à mi-chemin entre la peinture et la poésie, tributaire de l'une et de l'autre, mais revendiquant en même temps une forme de spécificité. C'est la prise en charge de cette spécificité par un sujet que surgit l'acteur moderne⁹.

Dès lors qu'on reconnaît la complexité de l'interprétation, les théoriciens du théâtre, comme ses praticiens, voudront discuter ce qu'ils considèrent enfin un art autonome.

L'objet de ce chapitre sera d'explorer la part théorique des Mémoires des hommes et des femmes de théâtre. Il ne s'agira pas tellement d'établir un inventaire des théories et des points abordés par ces artisans de la scène. Même si ce travail de repérage n'a pas été fait pour le cas spécifique des Mémoires, plusieurs ouvrages de Sabine Chaouche ont déjà répertorié et largement commenté les débats concernant l'interprétation théâtrale au XVIII^e siècle¹⁰. On cherchera plutôt à déceler la spécificité théorique des Mémoires et leur apport sur le plan de la théorie dramatique. Pour ce faire, il faudra problématiser cette idée, abordée quelques lignes plus haut, qui avance que

⁸ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 288.

⁹ Maria Ines Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne*, p. 12.

¹⁰ *La philosophie de l'Acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Paris, Honoré Champion, 2007 ; *La scène en contrechamp. Anecdotes françaises et tradition de jeu au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2005 ; *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). I – Spectateurs*, Paris, Honoré Champion, 2005 ; *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). II – Acteurs*, Paris, Honoré Champion, 2005 ; *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion, 2001 ; *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

l'espace mémorial est un lieu de théorisation privilégié pour le XVIII^e siècle, puisqu'il crée un voisinage étroit entre l'expérience privée des mémorialistes et leur conceptualisation du jeu. Cette proximité est d'autant plus précieuse qu'elle prend place dans un contexte où le théâtre est de plus en plus intéressé par l'investissement de l'expérience individuelle sur scène.

Les trois prochaines sections constituent autant d'étapes qui permettent d'explorer cette problématique. (1) On se propose d'abord de relever la fréquente comparaison que donnent à lire les Mémoires entre les auteurs dramatiques et les acteurs. Cette confrontation tend à montrer l'autonomie du jeu théâtral qui semble se construire aux dépens des dramaturges. (2) Si *a posteriori* il apparaît clair que le théâtre du XVIII^e siècle connaît de profondes transformations (comme l'importance qu'on accorde à l'acteur et à son jeu), il faut aussi relever que les praticiens avaient conscience de participer aux mutations de leur profession au moment même où ces changements s'opéraient. Les Mémoires rendent non seulement compte de la fabrique du spectacle, mais ils déploient, plus largement, la fabrique du théâtre moderne. Cette dernière notion qui appartient à la critique – elle-même moderne – mérite qu'on la replace dans son époque afin de mieux comprendre comment les Mémoires conçoivent les concepts de vérité et d'illusion. Ces deux idées traversent l'ensemble du corpus et se trouvent au centre du projet d'écriture des mémorialistes : à la vérité que cherche à représenter la scène répond celle mise de l'avant par le discours mémorial. (3) Cette double prétention à la vérité, l'une qui se déploie sur scène et l'autre dans les Mémoires, se manifeste plus clairement dans les épisodes où la réalité scénique et la réalité « pure » semblent se confondre. Tantôt, l'expérience du monde contamine la représentation théâtrale ; tantôt, c'est l'inverse. Ce double mouvement d'influence apparaît de façon plus ou moins centrale dans les Mémoires qui peuvent exprimer mieux que toute autre forme la théorie comme l'expérience privée.

À travers toutes ces considérations, il faut noter que théoriser le théâtre en tant que performance, c'est déjà accorder à cette pratique une importance qu'on ne lui reconnaissait pas avant le XVIII^e siècle. Cet intérêt nouveau revêt une certaine connotation laudative, surtout dans les Mémoires, forme qui appelle un tel mouvement de défense. La théorisation du théâtre implique, en effet, l'idée de sa valorisation portée par ses praticiens dans l'espace mémorial, ce qui n'est pas nécessairement le cas dans les autres ouvrages théorisant la pratique du théâtre.

ÉCRIRE LE JEU : QUAND LES ACTEURS S'APPROPRIENT LA PRATIQUE DES AUTEURS

L'écriture mémoriale implique nécessairement une double pratique. Le geste d'écrire ses Mémoires n'est pas premier ; mais il répond plutôt d'un métier ou d'une occupation qui justifie sa mise à l'écrit. Même si plusieurs textes du corpus n'ont pas été intégralement rédigés de façon autographe, leurs segments théoriques ou réflexifs sont souvent des reproductions ou des collages de morceaux composés par les praticiens du théâtre. En fait, la plupart des Mémoires non-autographes s'appuient sur des textes rédigés de la main du personnage auquel ils s'attachent, comme si ces fragments autographes justifiaient qu'on s'intéressât à eux dans une forme plus longue. Ils représentent le matériau de base qui pousse d'autres auteurs à se saisir de leurs textes et à raconter leur histoire, poursuivant ainsi un travail déjà entamé. Dans son incontournable ouvrage traitant de la vie théâtrale au XVIII^e siècle, Martine Rougemont touche un mot des Mémoires, évoquant les morceaux autographes sur lesquels se fonde un travail de recherche plus étoffé :

[Les monographies d'acteurs] apparaissent sous le nom de « mémoires », à la fin du XVIII^e siècle, et se multiplient à l'époque romantique, fabriquée le plus souvent par un journaliste imaginatif à partir de fragments autographes et de souvenirs racontés par un artiste vieillissant. Ces mémoires visent déjà, comme ceux qui foisonnent de nos jours, le « grand public » : la plupart ne font aucune place aux problèmes de l'interprétation scénique des rôles [...] ¹¹.

On est ici forcé de faire mentir Rougemont : la démonstration de ce chapitre vise précisément à prouver que les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre pensent la pratique de leur métier. Cette idée presque irréfutable est d'autant plus sensible dans les Mémoires d'acteurs et d'actrices qui théorisent abondamment la pratique du théâtre et, bien sûr, « l'interprétation scénique des rôles ».

Hormis Mademoiselle Clairon, aucun acteur n'a écrit ses propres Mémoires d'un bout à l'autre. Du côté des dramaturges, et Goldoni et Marmontel sont les auteurs de leurs propres Mémoires, leur plume étant déliée alors que celle de leurs collègues acteurs ne l'est peut-être pas. Jean Monnet, directeur de théâtre, le seul du corpus à occuper un tel poste, signe lui aussi son texte. Les Mémoires de ces trois derniers personnages ne se penchent pas sur des questions théoriques comme le font ceux des acteurs. Les Goldoni, Marmontel et Monnet ne font que très rarement intervenir la théorie dans leurs Mémoires, alors que de telles considérations se trouvent de façon systématique dans les textes attachés aux acteurs. D'ailleurs, les Mémoires de ces derniers

¹¹ Martine Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, p. 110

présentent le plus souvent un nombre restreint de sections dont au moins une correspond à la vie privée de l'acteur et une autre à des considérations théoriques¹². Cet intérêt pour la théorisation, exacerbée chez les acteurs, pourrait s'expliquer par la longue absence de reconnaissance du métier ; comme si, dès le XVIII^e siècle, on ouvrait les vannes de ce qui avait longtemps été retenu. Pour être exacte, il importe de préciser que la théorisation du jeu n'émerge pas seulement dans les Mémoires à la fin du siècle. Plusieurs penseurs se penchent sur la question de l'interprétation, longtemps avant que les acteurs n'écrivent leurs réflexions sur le sujet ; dès les années 1720¹³. Ces commentaires ne se formulent toutefois pas à partir de l'expérience et de la pratique même du jeu comme le font les Mémoires des praticiens de la scène. Ces textes mémoriaux viennent en quelque sorte compléter une réflexion qui les précède et ils s'ajoutent donc à une série de discours dans lesquels ils s'enraillent. L'omniprésence de la théorie dans les Mémoires d'acteurs, qu'on ne trouve pas dans les Mémoires des auteurs dramatiques ou dans ceux de Jean Monnet, s'explique peut-être aussi par l'absence de lieux où les comédiens peuvent s'exprimer par écrit. Les hommes de lettres comme Goldoni et Marmontel ont accès à d'autres tribunes que celle que les Mémoires leur accordent. Marmontel, qui a entre autres contribué à garnir l'*Encyclopédie* D'Alembert à l'occasion de différents articles déployant une réflexion sur la pratique du théâtre¹⁴, illustre bien cette idée voulant que les auteurs n'ont pas nécessairement besoin du prétexte mémorial afin de soumettre leurs idées et leurs réflexions. Apparemment, les acteurs ne disposent pas d'un tel espace, puisqu'on n'attend pas d'eux qu'ils contribuent au champ des Belles-Lettres, au contraire. Les Mémoires, en marge de la culture esthétisante des Lettres, représentent l'un des rares lieux de d'expression réflexive pour les acteurs, eux-mêmes marginalisés.

¹² *Mémoires de Mademoiselle Clairon* (« Troisième partie réflexions sur l'art dramatique et sur la déclamation théâtrale » [p. 225-347]) ; *Mémoires de Dazincourt* (« Troisième partie Quelques réflexions sur l'art théâtral, par Dazincourt. » [p. 366-384]) ; *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil* (formés de 35 sections d'inégales longueurs portant un titre indiquant quel y est l'objet discuté ; se réfèrent toujours aux *Mémoires de Mademoiselle Clairon*) ; *Mémoires de Lekain* (35 sections non numérotées ayant toutes des titres, plusieurs à caractère réflexif) ; *Vie de Molé* (« Chapitre VII / Ouvrages de Molé. » [p. 160-210] section réflexive) ; *Mémoires de Prévile* (Deuxième partie / réflexions de Prévile sur l'art dramatique » [p. 92-181]) ; nous soulignons les segments de Mémoires qui annoncent leur penchant théorique.

¹³ Voir la liste des ouvrages théoriques sur la notion de jeu (*infra*, p. 100, note 6).

¹⁴ Marmontel a rédigé plusieurs articles qui figurent dans l'*Encyclopédie* et qui pensent le théâtre. Dans cet ouvrage, l'entrée « Déclamation » est sans doute sa contribution qui a été la plus largement commentée et qui demeure, à ce jour, un texte incontournable dès lors qu'on s'intéresse à la théorisation du théâtre au XVIII^e siècle. On aurait également pu citer les *Réflexions sur la tragédie* (1749), *La poétique française* (1763) ou les *Éléments de littérature* (1787), trois autres textes réflexifs de Marmontel, afin d'illustrer l'espace et la considération dont jouissent les hommes de lettres.

S'il est facile de commenter l'écriture dramatique à partir de poétiques, près de la tradition rhétorique, l'interprétation théâtrale se prête moins bien à un tel exercice. Quand on pense le jeu, l'expérience doit venir avant la théorie, et non l'inverse. Le discours réflexif propre à l'écriture dramatique du XVII^e siècle, se fondant sur des dogmes et des règles, idéalise son objet et semble pouvoir se passer de l'épreuve de l'expérience. Même si, à partir des années 1720, on commence à mettre sur papier des théories concernant l'interprétation des rôles, il semble qu'il ne soit pas si aisé d'exprimer par écrit l'expérience du théâtre, qui est affaire de sens et d'expressions physiques. Mademoiselle Clairon, qui n'est pas sans verser dans l'exagération, rend compte de ce malaise d'être partagée entre la pratique du théâtre et celle de l'écriture : « il est si différent de réfléchir ou d'écrire ; il me paraît si difficile de me faire comprendre sans le secours de la physionomie, du geste ou de la voix ; je me méfie si prodigieusement de moi-même, que je tremble en prenant la plume, comme je tremblais en paraissant devant le public¹⁵. »

Une opposition se dessine entre l'interprétation et l'écriture, de même qu'il en est une entre les auteurs et les acteurs, notamment quant à la prégnance de l'un et de l'autre dans la postérité. Les pièces dramatiques survivent à leur auteur et témoignent de leur génie à travers le temps. Commentant la performance théâtrale, Sabine Chaouche exprime la contrainte où les acteurs se trouvent : « L'acteur reste ainsi emprisonné dans les bornes de l'éphémérité. Il travaille avec des matériaux impalpables : avec le temps, avec sa propre existence, avec les contingences. Sa destinée est de faire de soi, un Œuvre¹⁶. » Toutefois, tant que cette destinée-œuvre n'est pas écrite, elle demeure intangible et « prise » dans la fuite du temps. Les Mémoires viennent en quelque sorte asseoir ce parcours et offrir une résistance à l'éphémérité. Le geste d'écrire devient alors nécessaire, surtout pour les acteurs qui souhaitent échapper à l'oubli.

Il est difficile d'ignorer l'opposition entre les praticiens du théâtre qui se trouvent à l'avant-scène et ceux qui restent en coulisse, comme les directeurs et les auteurs. Bien plus que la rédaction autographe ou non de leurs Mémoires, c'est la réputation attachée à chacun des corps de métier qui crée un important clivage entre eux. Si on ne traite pratiquement jamais des chefs de troupe, la confrontation des auteurs dramatiques et des acteurs est, quant à elle, fréquente, voire systématique dans leurs Mémoires. Il s'agit d'une antinomie récurrente, qui trouve écho dans l'ensemble du corpus, et peut-être même dans l'ensemble des discours qui pensent le théâtre du XVIII^e siècle. La

¹⁵ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 229.

¹⁶ Sabine Chaouche, *La philosophie de l'acteur*, p. 18.

critique Romira Worvill identifie l'idée de la « disparition du poète » dans la représentation théâtrale comme un *topos* propre à cette époque. Elle s'appuie entre autres sur des réflexions élaborées par le dramaturge Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) :

Poursuivant la logique du *topos* jusqu'à sa conclusion inévitable, il se fonde sur elle pour revendiquer l'abandon de l'alexandrin en faveur d'un discours en prose, car, dit-il, la forme même des vers, la mesure, la rime attirent l'attention du spectateur sur le langage en tant que langue, dévoilant ainsi la véritable source de la parole, le poète. [...] La figure du poète disparu devient la clé de voûte d'une conception du théâtre qui prend comme objectif primaire la création de l'illusion¹⁷.

Plus loin, la critique précise le rapport entre « la disparition du poète » et l'illusion espérée par les théoriciens du théâtre. Cette relation répond à une volonté d'offrir une représentation qui se fonde sur l'expérience sensible du spectateur (ce qu'il voit sur scène, ce qu'il y entend¹⁸) et qui réévalue tranquillement son intérêt presque exclusif à la parole¹⁹ :

[Les théoriciens du XVIII^e siècle, comme La Motte et Diderot, remarquent que dans le théâtre classique qui les précède] on entend des paroles, mais on « voit » un auteur. Ce phénomène n'est pas sans intérêt, car il met à nu la transition en train de s'effectuer entre un théâtre de la parole et celui de l'image. Les termes de la discussion trahissent le profond désir chez ces théoriciens de

¹⁷ Romira Worvill, « Le monde du spectacle et le spectacle du monde. La nouvelle esthétique dramatique au XVIII^e siècle », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, n° 22, Montréal, 2003, p. 118-119.

¹⁸ « [Dans son manuscrit *Matériaux pour le travail de mon répertoire tragique, historique, anecdotique et géographique* qui pense la représentation théâtrale de son époque], le tragédien [Lekain] confère [...] à la musique une valeur dramatique indispensable. Cette musique, empruntée à différents morceaux descriptifs d'opéra, certaines symphonies, ou parfois laissée libre à l'interprétation du musicien, remplace les traditionnels coups d'archets primesautiers donnés entre les actes, rupture de ton insupportable pour l'acteur qui entend des accords comiques se mêler à des situations funèbres. [...] La musique intervient aussi dans le cours d'une scène, pour souligner l'effet d'une image poétique, d'une imprécation ou d'une plainte. Lekain utilise toute la dimension expressive et imitative de la musique, pour introduire des effets d'illusion sonore venant du hors-scène, ou ouvrant la scène à des dimensions sensorielles nouvelles. » (Renaud Bret-Vitoz, « Les mises en scène spectaculaires de Corneille au XVIII^e siècle : l'exemple du répertoire de Lekain, *Dix-septième siècle*, vol. 4, n° 225, Presses universitaires de France, 2004, p. 588).

¹⁹ Il peut être intéressant de mentionner que les contemporains de nos mémorialistes, les spectateurs de leurs productions, sont déjà conscients d'une transformation de la pratique théâtrale. Le *Mercure de France* évoque le déplacement d'un théâtre du verbe vers un spectacle qui sollicite les sens. On y relève, avec nostalgie, une certaine aporie qu'entraîne ce changement : « Le goût est tellement changé en matière de spectacle depuis quelques années qu'on néglige aujourd'hui ce qu'on aimait autrefois. Il est passé le temps où les connaisseurs nombreux allaient admirer les belles Scènes de Sertorius & de Nicomède, où la profondeur, l'étonnante logique, les connaissances politiques, les ressources de l'imagination du créateur de la Tragédie Française trouvaient dans les Amateurs du Théâtre des appréciateurs éclairés. Du faste dans les décorations, du luxe dans les habits, de la pompe dans l'ensemble de la représentation, des marches, des combats, des mouvements rapides, des situations inattendues, des jeux de poignard ; en un mot, toutes les ressources de la pantomime : voilà ce qu'on ne trouve point dans les Pièces de Corneille, & encore moins dans celles où il a voulu paraître avec les seules ressources du genre admiratif. » (*Mercure de France*, août 1786, cité par Renaud Bret-Vitoz [*Ibid.*, p. 586]).

substituer au monde virtuel créé par les mots une véritable illusion du réel. Il faut bannir le poète de la scène pour que son monde fictif puisse seul en prendre possession²⁰.

Dans les *Mémoires*, on évoque moins « la disparition de l'auteur » qu'on ne travaille à la valorisation de l'interprétation. En fait, l'usage de la figure du dramaturge sert le plus souvent d'étalon afin de mesurer l'importance du travail d'acteur. Les écrits d'acteurs se portent à la défense de leur profession, mais ils reconnaissent l'importance de ceux qui écrivent leurs textes. Dazincourt parle des dramaturges et de son attachement à ces « génies » :

[C]'est en m'identifiant avec les maîtres dont je représente les chefs-d'œuvre, que je me trouve le courage de fouler aux pieds des préjugés mal fondés. Ils n'existeraient [*sic*] pas ces préjugés, si l'on voulait considérer de bonne foi le but des spectacles et les talents exigés dans le comédien ; il aurait alors nécessairement des droits à la considération de tout homme qui veut se donner la peine de réfléchir : exciter la vertu, inspirer l'horreur du vice, exposer les ridicules, c'est la mission du comédien. Et de qui la tient-il ? Il est l'organe des premiers génies dont la France s'honore : Corneille, Racine, Molière, Regnard, Voltaire²¹.

L'acteur rappelle la valeur morale du théâtre et mentionne que ce mérite n'appartient pas plus aux auteurs qu'aux acteurs, les deux participant à l'élaboration d'un même spectacle. Le discours de Dazincourt laisse également entendre que les « talents exigés dans le comédien » ne sont pas « considér[és] », sans toutefois expliciter le manque de reconnaissance qui leur est propre.

Encore au début XVIII^e siècle, l'interprète se trouve réduit à l'état « d'organe », une sorte de véhicule qui ne fait que transmettre un texte. Exclusivement lié à la dramaturgie qu'il représente, l'art de l'acteur ne peut prétendre à aucune forme de spécificité, ce qui l'empêche d'acquérir une certaine autonomie. À l'époque, on reconnaît difficilement que l'acteur puisse conférer une certaine singularité à son rôle, car les répliques qu'il récite sont, après tout, toujours les mêmes. À cela s'ajoute la dévalorisation du métier d'interprète, accablé du fardeau des préjugés. Ce manque de considération n'est pas tout à fait injustifié dans la mesure où, en ce début de siècle, les acteurs sont toujours pris dans un régime d'interprétation plus ou moins figé et normé. Le type de performance exigé ne laisse justement aucune place à la création d'une illusion, laquelle ne peut passer que par le texte. Ce partage inégal de la reconnaissance du travail des acteurs et des auteurs, qui se manifeste entre autres par l'absence de discours réflexifs ou théoriques quant à l'interprétation, s'explique en partie par la relation que nouent le théâtre et la rhétorique. La critique

²⁰ *Ibid.*, p. 121.

²¹ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 287-288.

Sabine Chaouche explique que l'autonomie de l'art dramatique doit se payer de l'affranchissement d'une interprétation proche de l'art oratoire :

Jusqu'au premier XVIII^e siècle, l'art de l'acteur, héritier de l'*actio* oratoire, s'est résumé à l'application d'un code de jeu, à une simulation, parce que l'on était dans un système fondé sur la *mimesis* où il s'agissait moins d'interpréter un texte que de le reproduire, à partir de signes physiques conventionnels symbolisant une passion particulière²².

L'histoire se souvient des acteurs Mademoiselle Lecouvreur et Michel Baron comme des premiers à avoir insufflé le naturel dans leur interprétation, délaissant ainsi une pratique figée par les règles de l'*actio* rhétorique. Martine Rougemont explique que « ces [deux] acteurs remplacent les effets vocaux purement physiques par une interprétation nuancée, à la fois intelligente et sensible, des textes qu'ils récitent, sans préjudice de la noblesse qui est toujours ressentie comme consubstantielle au tragique²³. » Cet appel à l'intelligence et à la sensibilité ne se traduit plus seulement dans le texte dramatique.

À la lumière des œuvres qui forment le corpus, on remarque, sans grande surprise, que les acteurs sont les principaux défenseurs de l'interprétation théâtrale, puisqu'ils participent à la reconnaissance de sa valeur et de son importance. À l'instar de Dazincourt, Lekain parle d'« insouciance » en abordant le manque de considération à l'égard de son métier :

De tous les arts qui, depuis leur naissance jusqu'à cette heure, ont acquis en France leur degré de perfection, il n'en est point que l'on ait chéri plus que celui du théâtre, et que l'on ait moins protégé. Il faut croire que les protecteurs et les protégés ont ensemble contribué à cette insouciance ; les uns, par orgueil mal-entendu, les autres par leur indifférence sur l'avilissement injuste, où le préjugé populaire les avait plongés [...] ²⁴.

L'acteur exprime bien que ses confrères de scène sont aussi responsables du manque de reconnaissance dont ils sont pourtant victimes. L'espace mémorial vient en quelque sorte pallier cette « insouciance » en accordant place et importance à l'interprétation.

S'il va de soi que les acteurs participent au processus de valorisation de leur métier, il faut également reconnaître que les Mémoires d'auteurs dramatiques promeuvent cette idée. Par exemple, chez Goldoni : « [L]a réputation d'un auteur dépend souvent de l'exécution des acteurs. Il ne faut pas se dissimuler cette vérité : nous avons besoin les uns des autres, nous devons nous

²² Sabine Chaouche, *La philosophie de l'acteur*, p. 386.

²³ Martine Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, p. 116.

²⁴ Bernardin Lekain, *Mémoires de Lekain*, p. 40.

aimer, nous devons nous estimer réciproquement, *servatis servandis*²⁵. » Marmontel reprend cette idée alors qu'il explique ce pour quoi l'une de ses pièces est tombée :

Un accident interrompit mon succès et troubla ma joie. Roselly, cet acteur dont j'ai déjà parlé jouoit le rôle d'Arcire [...] et le jouoit avec autant de chaleur que d'intelligence. Il n'étoit ni beau ni bien fait ; il avoit même dans la prononciation un grasseyement très sensible ; mais il faisoit oublier ses défauts par la décence de son action, et par une expression pleine d'esprit et d'âme. [...] Or, après la sixième représentation de ma pièce, et dans la plus grande chaleur du succès, on vint m'annoncer que Roselly étoit attaqué d'une fluxion de poitrine ; et pour le remplacer dans son rôle, on me proposoit un acteur incapable de le jouer. C'étoit pour moi un très grand préjudice que d'interrompre cette affluence du public ; mais c'eût été un plus grand mal encore que de dégrader mon ouvrage. Je demandai que les représentations en fussent suspendues jusqu'au rétablissement de la santé de Roselly [...]²⁶.

Marmontel justifie l'échec de la performance par l'absence de cet acteur qui faisait rayonner son texte²⁷. Cette anecdote de Marmontel, doublée des propos de Goldoni, montre bien l'estime que les auteurs accordent aux acteurs. Sa citation illustre par ailleurs le mouvement d'intériorisation des passions que connaît l'interprétation. On reconnaît que l'acteur n'est pas qu'un corps (« il n'étoit ni beau, ni bien fait », écrit Marmontel) ; que l'interprète n'est plus qu'un organe ou qu'une voix qui transmet un texte (« il avoit même dans la prononciation un grasseyement très sensible », ajoute-t-il). Or l'auteur, comme le public du XVIII^e siècle, reconnaît enfin la « chaleur », l'« intelligence », l'« esprit » et l'« âme » qu'un acteur insuffle aux textes et aux rôles. L'apologie de l'interprétation passe, dirait-on, par l'espace qu'elle gagne dans le discours – on en parle, on la considère, donc on l'estime – mais elle passe aussi par son statut qui gagne en profondeur – on discute l'interprétation parce qu'il s'agit d'un sujet complexe qu'on tente de sonder.

Rien n'est pourtant gagné, même dans le dernier quart du XVIII^e siècle. En dépit de leur propre pratique, certains acteurs s'accrochent à l'idée voulant que l'interprète ne soit que le véhicule de la pensée d'un auteur. Préville appuie ce discours qui dévalorise les acteurs, parlant d'eux en tant

²⁵ Carlo Goldoni, *Mémoires de Goldoni*, p. 243.

²⁶ Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 216-217.

²⁷ Dans un autre passage de ses *Mémoires*, Marmontel relate autre anecdote assez plaisante qui éclaire à la fois le penchant de Mademoiselle Dumesnil pour l'alcool et l'importance du jeu de l'acteur dans la réception d'une pièce. Marmontel laisse entendre que la mauvaise fortune de sa pièce les *Héraclides* s'explique par l'état d'ébriété de cette actrice lors de la première : « [C]e que je n'ai pas voulu expliquer dans une préface, je puis le dire clairement dans des mémoires particuliers. M^{lle} Du Mesnil aimoit le vin, elle avoit coutume d'en boire un gobelet dans les entr'actes, mais assez trempé d'eau pour ne pas l'enivrer. Malheureusement, ce jour-là, son laquais le lui versa pur, à son insu. Dans le premier acte, elle venoit d'être sublime et applaudie avec transport. Toute bouillante encore, elle avala ce vin, et lui porta à la tête. Dans cet état d'ivresse et d'étourdissement, elle joua le reste de son rôle, ou plutôt le balbutia d'un air si égaré, si hors de sens, que le pathétique en devint risible [...]. » (Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 251-252).

qu'« organes » : « Le grand mérite de l'acteur est de faire valoir les chefs-d'œuvre des grands maîtres : en cette qualité il participe de droit à leurs lauriers ; mais, il faut en convenir, il n'est que l'interprète de leurs pensées et l'*organe* de leurs productions. Cette portion de gloire est assez belle pour qu'il puisse s'en contenter²⁸. » Dans une lettre, Préville reconduit cette idée en même temps qu'il rappelle l'opposition entre acteur et auteur, entre l'éphémérité du jeu et la pérennité des textes dramatiques :

C'est une erreur impardonnable que de vouloir assimiler l'acteur qui représente un rôle à celui qui l'a créé : il y a sans doute un grand mérite à le bien représenter, mais ce mérite est au fort au-dessous du talent de composer. Les productions du génie passent à la postérité, et le public ne se souvient plus le lendemain des tons de vérité que l'acteur lui a fait entendre la veille : ils se sont perdus dans les vagues de l'air, sans laisser le moindre vestige auquel on puisse les reconnaître. Aucune comparaison ne peut être établie entre l'un et l'autre. Il y aurait folie à mettre Lekain sur la même ligne que l'auteur de *Zaïre* [Voltaire] ; ce serait mettre en parallèle Rubens et ses copistes²⁹.

Cette « erreur impardonnable » se rencontre pourtant constamment dans les Mémoires de ses partenaires. D'une certaine façon, écrire pour penser le théâtre, voire pour partager des faits plus personnels, c'est emprunter la pratique des auteurs et tenter, comme eux, d'inscrire son œuvre dans la mémoire.

L'entrée de l'acteur dans l'imaginaire collectif de même que dans la mémoire de ses contemporains et de la postérité participe d'un mouvement de médiatisation et de « vedettisation³⁰ » nouveau au XVIII^e siècle. Parallèlement à tous ces textes qui, à l'instar des Mémoires, nourrissent l'imaginaire collectif concernant les hommes et les femmes de théâtre, on constate une multiplication de représentations picturales des acteurs. L'ouvrage de Maria Ines Aliverti cherche précisément à mettre en lumière ce phénomène de médiatisation que connaît l'acteur à cette époque, à partir de représentations iconographiques. Les œuvres qu'elle réunit dans cette étude tendent à suggérer un fonctionnement similaire entre les représentations d'acteurs au plan visuel et au plan textuel. Dans les deux cas, le tableau ou le texte procèdent à la mise en scène d'un personnage public. L'intérêt de ces représentations repose sur la popularité des vedettes, mais les œuvres travaillent également à construire et à asseoir cette popularité grandissante. Les Mémoires comme les représentations picturales façonnent le mythe de l'acteur.

²⁸ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 80. Nous soulignons.

²⁹ *Ibid.*, p. 79-80.

³⁰ Le terme est emprunté à Pierre Frantz et à Sophie Marchand dans *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, p. 38.

L'étude iconographique de Maria Ines Aliverti consacre un chapitre entier à la dualité auteur-acteur, ce qui fait écho à la confrontation des deux corps de métier rencontrés dans les Mémoires et dans laquelle l'acteur a encore tout à gagner au XVIII^e siècle. Le tableau la *Prophétie accomplie* (figure 3) témoigne d'un certain mouvement d'ascension de la figure de l'acteur. Cette lithographie est décrite ainsi par le *Mercure de France* du 15 juillet 1765 :

[Elle] représente M^{lle} Clairon, assise en bas du Mont-Parnasse, appuyée sur les livres de théâtre des Corneille, Racine, Voltaire et Crébillon et couronnée par Melpomène. Au haut de l'Estampe est une légende sur laquelle est écrit *Prophétie accomplie*. Et en bas quatre vers faits par M. Garrick, célèbre Auteur du théâtre royal d'Angleterre, lequel fit présent du dessein à M^{lle} Clairon³¹.

Il semble important de souligner la confusion entourant l'occupation que le *Mercure* donne à l'Anglais Garrick, qui s'est principalement illustré à travers l'Europe à titre d'acteur, et non en sa qualité d'auteur. Si l'on se fie au commentaire de Maria Ines Aliverti, la méprise est d'autant plus significative que l'on a ici affaire à une image qui place l'actrice dans une mise en scène picturale habituellement réservée aux auteurs : « le portrait conçu par Gravelot élabore la représentation allégorique classique et vise à superposer au niveau du langage symbolique l'identité de l'actrice et de l'interprète à celle de l'auteur. Le schéma iconographique général est celui du couronnement par la Muse, honneur attribué normalement aux auteurs³². » Les codes picturaux sont détournés et montrent que l'acteur a aussi droit aux lauriers qu'on réservait jusqu'alors à l'écrivain.

Le concept de « l'acteur moderne » repose en partie sur l'autonomie que l'interprétation gagne aux dépens de la dramaturgie et en partie sur l'entrée de ces personnages dans l'imaginaire collectif, l'un nourrissant l'autre. Dès lors que le jeu théâtral, par l'usage de silences, l'expression physique et les modulations de la voix, devient un art à part entière, on veut connaître quelles en sont les techniques. L'intérêt pour la théorie rend compte d'un intérêt plus général pour l'art auquel elle se consacre. De la même façon que les nombreux arts poétiques codifient l'écriture dramatique au cours des XVI^e et XVII^e siècles, les traités portant sur l'interprétation signalent sa valeur. C'est que l'autonomie de l'interprétation théâtrale exige une naturalisation du jeu qui se refuse aux codes figés et qui, au contraire, appelle des variations calquées sur la vie. Le XVIII^e siècle représente en ce sens une période de changements profonds. Les auteurs des Mémoires sont conscients de la révolution qui s'opère dans la pratique du théâtre ; ils le souhaitent et le discutent. L'espace

³¹ *Mercure de France*, 15 juillet 1765, cité par Maria Ines Aliverti dans *La naissance de l'acteur moderne*, p. 201.

³² Maria Ines Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne*, p. 201.

mémorial devient le lieu à partir duquel on déploie l'expérience passée afin de mieux formuler les souhaits qu'on a pour le théâtre de demain. Il faut entrer dans les Mémoires pour mesurer que le substantif « révolution » n'est pas trop fort et pour constater quelles sont les aspirations portées par ses praticiens.



Fig. 3 : Hubert François Gravelot, *Prophétie accomplie*, 1765.

« CET HOMMAGE QUE JE RENDS À LA VÉRITÉ³³ » SUR SCÈNE COMME DANS LES MÉMOIRES

Le théâtre et les Mémoires ont une prétention commune à transmettre la vérité dans leurs œuvres. Partout à travers le corpus, on est appelé à croiser des remarques qui relèvent des idées d'illusion et de vérité. On trouve ces remarques de façon récurrente dans les Mémoires d'acteurs, mais aussi dans ceux des autres mémorialistes. Cet attachement à montrer la vérité sur scène se pose comme un moyen de marquer l'esprit du public afin d'accéder à la mémoire. C'est en tout cas ce que suggère cette citation de Molé : « point de vérité, point d'illusion, point de droits au souvenir de la postérité³⁴. » Le portrait de Mademoiselle Clairon (figure 3) illustre bien l'atteinte de cet objectif. Appuyée sur les textes des œuvres qu'elle a représentées, elle est couronnée de lauriers par la muse qui l'a soutenue dans la création de ses rôles. Il faut souligner la ressemblance physique des deux personnages mis en scène par le tableau : le profil aquilin, les traits un peu ronds et la silhouette de l'une rappellent l'autre. L'actrice en situation de jeu regarde du coin de l'œil celle qu'elle cherche à imiter, marquant bien quelle femme est imitée et quelle est celle qui imite. La position tendue du bras gauche de Mademoiselle Clairon, qui lui donne une expression plutôt lyrique, rappelle celle du bras de Melpomène qui s'apprête à la couvrir de gloire. On remarque en outre que le bras droit des deux femmes se font miroir, celui de la muse tenant sceptres et couronnes ; celui de Clairon, un mouchoir : aux objets qui symbolisent la grandeur, répond le mouchoir qu'on pourrait associer aux larmes qui ont rendu l'actrice célèbre. Au-delà de la symétrie des deux femmes, il importe d'attirer l'attention sur le mont Parnasse que pointe la main de l'actrice et sur lequel trône le temple de mémoire³⁵. Ce portrait de Mademoiselle Clairon paraît dans une foulée d'hommages qui lui sont rendus en 1765, au sortir des événements du *Siège de Calais* évoqués au chapitre précédent. Cette année-là, l'actrice quitte la scène de la Comédie-Française, au sommet de sa gloire, au sommet de ce mont allégorique qui l'accueille.

Le *topos* littéraire du temple veut que son accès soit difficile. On peut imaginer que la pente prononcée qu'on aperçoit sur le tableau de la *Prophétie accomplie* s'apparente au chemin parcouru par l'actrice au cours de sa carrière. Cette route a été celle d'une série de performances au cours

³³ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 226.

³⁴ Charles-Guillaume Étienne et Pierre-Charles Gaugiran-Nanteuil, *Vie de Molé*, p. 183.

³⁵ « Melpomène avec ses attributs (les sceptres et le poignard), le mont Parnasse avec le temple de la Mémoire et le cheval Pégase, le noble chêne (la Tragédie) à droite, au tronc parcouru par un mince lierre rampant (la Comédie), les faisceaux et le casque empanaché abandonné à gauche près d'une branche de laurier, le tout [se trouve] rassemblé par Gravelot avec une érudition un peu pédante [...]. » (Maria Ines Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne*, p. 201).

desquelles l'actrice s'est collée aux modèles de la nature. À ce propos, le « costume oriental³⁶ » porté par Mademoiselle Clairon sur le tableau rappelle que l'actrice s'est entre autres illustrée dans le rôle de Médée, mais surtout à travers l'étude de ses personnages dont elle revêtait les costumes. Tout comme l'interprétation qui était confinée aux codes de l'art oratoire jusqu'aux années 1730³⁷, le costume théâtral ne fait pas tellement l'objet de réflexions avant que Mademoiselle Clairon remette en question les vêtements portés sur les planches. Avant ses interventions, les acteurs portaient des costumes qui correspondaient à la bienséance de la société française, nonobstant toutes considérations quant au lieu et à l'époque dans lesquels prenait place l'action dramatique. Il s'agit là d'un des exemples qui mettent au jour les transformations profondes que connaît le théâtre du XVIII^e siècle.

Les mémorialistes parlent tantôt de « réforme », comme chez Lekain :

Il me reste à convenir, avec les antagonistes de toute innovation, que ce plan de *réforme* fournira au public une matière plus ample de critique ; mais je répondrai que tous les arts ont dû leur perfection à l'éguillon de la censure, et que, si elle ne se manifestait pas de tems en tems, il serait à craindre que l'engourdissement ne prît la place de l'émulation³⁸.

Mais il est peut-être à propos d'entrer dans quelques détails sur les avantages que la scène peut retirer, dans une *réforme* aussi utile qu'agréable³⁹.

Tantôt, on parle plutôt de « révolution », comme chez Préville :

Grâce à la *révolution* opérée sur la scène française par mademoiselle Clairon et Lekain, on ne voit plus de contre-sens outré dans la manière de se vêtir. Mais quelquefois un jeune homme s'écarte un peu de la *vérité* ; il craint de lui trop accorder, et voilà sur quoi porte mon observation. On ne saurait être trop rigoureux sur ce point pour rendre l'*illusion* complète⁴⁰.

³⁶ *Ibid.*, p. 202.

³⁷ L'interprétation d'un rôle est en tout cas pensée et théorisée selon les codes de l'*actio* rhétorique jusqu'à cette époque. Voir Sabine Chaouche, *La philosophie de l'acteur* : « Jusqu'aux années 1730, les écrits consacrés à l'art théâtral sont quasi inexistantes. Au début du siècle, Grimarest aborde d'une manière biaisée la déclamation, l'incluant dans les préceptes oratoires tirés de la rhétorique. Poisson, timidement, rédige un article sur l'art de parler en public. Mais chacun se garde bien de publier un véritable essai sur l'Acteur dans la mesure où le métier même d'acteur est encore considéré comme infâme. » (p. 22) ; « Jusqu'au premier XVIII^e siècle, l'art de l'acteur, héritier de l'*actio* oratoire, s'est résumé à l'application d'un code de jeu, à une simulation, parce que l'on était dans un système fondé sur la *mimesis* où il s'agissait moins d'interpréter un texte que de le reproduire, à partir de signes physiques conventionnels symbolisant une passion particulière. » (p. 386).

³⁸ Bernardin Lekain, *Mémoires de Lekain*, p. 51-52. Nous soulignons.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 112. Nous soulignons.

Ces commentaires rendent compte à la fois des progrès dont les artisans ont été témoins au cours de leur carrière, mais aussi des aspirations formulées pour assurer l'avenir du théâtre. Cette génération d'acteurs est plus ou moins consciente de se trouver à une époque charnière : leur expérience d'une carrière qui s'achève, ou qui s'est terminée, témoigne tour à tour des avancées passées et de celles qui doivent venir. Lekain parle après tout de « plans » et mentionne que la censure agit en tant qu'« éguillon » du théâtre de demain. Le discours de Préville, s'appuyant lui aussi sur son expérience, donne des indications à suivre. Il s'adresse, dirait-on, à un jeune comédien qui aurait peur de trop entrer dans la vérité. L'usage du genre mémorial apparaît, en ce sens, particulièrement pertinent. Forme permissive et perméable, les Mémoires reviennent sur une expérience passée afin d'éclairer l'avenir et représentent ainsi une forme de testament. Si les hommes et les femmes de théâtre s'excluent de la société et de leur clan familial en embrassant leur carrière, ils entrent en revanche dans la famille du théâtre. Leurs Mémoires représentent en quelque sorte un legs qu'ils adressent à cette seconde famille, qui n'exclut évidemment pas le public.

Les Mémoires de l'auteur Carlo Goldoni expriment peut-être mieux qu'aucun autre texte du corpus cette idée de réforme du théâtre. La sienne concerne toutefois la refonte de la comédie italienne, alors qu'on s'est presque exclusivement intéressé au théâtre français jusqu'ici. Il demeure tout de même pertinent de relever quelles sont les ambitions que nourrit Goldoni pour les scènes italiennes, puisqu'elles ne sont pas tout à fait étrangères à celles qu'on caresse en France. La réforme du théâtre goldonien se résume entre autres à délaisser la farce, genre où l'on cherche le rire à tout prix, pour mieux faire place à la comédie dite *de caractères* ou *de mœurs*⁴¹. Comme son nom l'indique, cette dernière s'applique à peindre des caractères afin de faire rire, certes, mais en poursuivant cependant une visée didactique, « le but de la comédie [étant] de faire abhorrer le vice et de corriger les défauts⁴². » Les Mémoires de Goldoni ne sont pas exempts de réflexions concernant une telle réforme, mais elles se trouvent parsemées dans l'ensemble de l'œuvre. À un

⁴¹ « [Dans ses Mémoires, Goldoni] nous parle de sa réforme : il explique comment il a remplacé l'impromptu par le texte écrit, les *maschere* par des caractères, les intrigues bouffonnes et invraisemblables par des trames vraisemblables, motivées par la psychologie des hommes du temps et de leurs classes sociales ; il voit lucidement la différence entre les *maschere* et ses personnages à lui qui ont une âme et une cohérence psychologique : il est fier d'avoir donné à Pantalon, masque ridicule de la *commedia dell'arte*, les traits d'un honnête marchand vénitien. Il utilise le caractère des acteurs eux-mêmes et forge des personnages en pensant aux acteurs qui devront les jouer. » (Antonio Stäuble, « Les Mémoires de Carlo Goldoni », p. 82-83).

⁴² Carlo Goldoni, *Mémoires de Goldoni*, p. 306.

moment pourtant, il s'étend un peu plus longuement sur le sujet alors qu'il traite de l'abolition des masques comiques :

Le masque doit toujours faire beaucoup tort à l'action de l'acteur, soit dans la joie, soit dans le chagrin ; qu'il soit amoureux, farouche ou plaisant, c'est toujours le même *cuir* qui se montre ; et il a beau gesticuler et changer de ton, il ne fera jamais connaître, par les traits du visage, qui sont les interprètes du cœur, les différentes passions dont son âme est agitée⁴³.

Il faut relever l'effort d'intériorisation que demande Goldoni à ses interprètes. Il poursuit, affichant cette volonté de plus belle :

Les masques, chez les Grecs et les Romains, étaient des espèces de porte-voix qui avaient été imaginés pour faire entendre les personnages dans la vaste entendue des amphithéâtres. Les passions et les sentiments n'étaient pas portés dans ce temps-là au point de délicatesse que l'on exige actuellement ; on veut aujourd'hui que l'acteur ait de l'âme, et l'âme sous le masque est comme le feu sous les cendres. Voilà pourquoi j'avais formé le projet de réformer les masques de la comédie italienne, et de remplacer les farces par des comédies⁴⁴.

S'il n'est pas question de masques dans les Mémoires français, on reconnaît en revanche une volonté commune à Goldoni et aux praticiens du théâtre français d'amener la « délicatesse », « l'âme », « les passions » et « les sentiments » sur les scènes. Il s'agit là du mouvement d'intériorisation des passions évoqué plus tôt.

Bien plus qu'un déplacement de l'expression purement physique vers une interprétation davantage intéressée par les mouvements intérieurs, on cherche à créer un rapprochement entre l'acte dramatique et la réalité qu'il reproduit, et ce, dans un souci de conformité. Préville soutient cette idée ainsi : « C'est dans la nature qu'il faut chercher ses inflexions ; l'art n'est rien près de ses inspirations : motrice de toutes nos actions, elle doit nous guider : c'est à elle que l'acteur doit ses plus beaux mouvements⁴⁵. » Lekain espère lui aussi cette conformité entre la nature et la scène. Elle peut s'exprimer, écrit-il, grâce à la correspondance entre la physionomie d'un acteur et celle de son personnage : « Il faudrait rendre aux comédiens toute la considération que leur état exige, élever leur âme, et savoir apprécier leurs talents. Il faudrait les placer chacun dans les emplois qui leur sont convenables, et extraire, de ces mêmes emplois, les rôles qui ne sont pas de leur âge⁴⁶. »

⁴³ *Ibid.*, p. 360-361.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, p. 140.

⁴⁶ Bernardin Lekain, *Mémoires de Lekain*, p. 100.

Cette transformation des codes scéniques dépasse l'interprétation, impliquant également la dramaturgie. En ce sens, les *Mémoires de Goldoni* expriment que tout n'est pas tragédie ou comédie. La vie, ou la nature, ne répond pas à une telle binarité ; elle appelle, au contraire, la nuance que son théâtre cherche à mettre en scène :

Quand je parle de la vertu, je n'entends pas cette vertu héroïque, touchante par ses désastres et larmoyante par sa diction. Ces ouvrages auxquels on donne en France le titre de drames, ont certainement leur mérite, c'est un genre de représentation théâtrale, entre la comédie et la tragédie. C'est un amusement de plus fait pour les cœurs sensibles ; les malheurs des héros tragiques nous intéressent de loin, mais ceux de nos égaux doivent nous toucher davantage⁴⁷.

L'auteur mentionne que l'avènement du drame est un pas de plus vers un théâtre fait pour « les cœurs sensibles ». Cette expression s'inscrit dans la foulée des locutions relevées plus tôt⁴⁸ afin de montrer que le théâtre veut représenter des sentiments, des mouvements « intérieurs ». La volonté de peindre les passions humaines avec plus de nuances traduit une quête de vérité et d'illusion particulièrement tenace au XVIII^e siècle. Quand Goldoni dit que le public peut s'intéresser « de loin » aux « malheurs des héros tragiques », mais qu'il doit davantage être touché par ceux de ses « égaux », il précise encore que son théâtre, comme le théâtre français, tend à se rapprocher de la réalité de son public.

Les mémorialistes français affirment, eux aussi, cette volonté de montrer la vérité sur leurs théâtres. Ils se prononcent sur la nécessité de penser le théâtre afin d'y parvenir. S'emparant de l'idée d'illusion, Lekain mentionne que tous les corps de métier associés au théâtre doivent emboîter le pas vers un théâtre réfléchi et étudié :

Cette dissertation me conduit insensiblement à prouver que chacun des artistes, séparément, doit y puiser des connaissances utiles. Le peintre d'histoire [l'auteur] pourra s'instruire, avec plus de justesse et d'attention, des mœurs, des caractères et des vêtements des différens peuples de l'antiquité ; il sentira, par l'expression juste de l'acteur, quelle est celle qu'il doit donner aux figures de son tableau. Le peintre décorateur verra, par expérience, la justesse des effets de la lumière et de l'optique. Le mécanicien s'ingéniera pour faire mouvoir, à l'aide d'une seule machine, toutes les parties d'une décoration ; il fera des études plus particulières pour simplifier les rouages perpendiculaires et transversales. [etc.]⁴⁹

⁴⁷ Carlo Goldoni, *Mémoires de Goldoni*, p. 306-307.

⁴⁸ Voir plus haut : « chaleur », « intelligence », « esprit », « âme » (Marmontel) ; « interprètes du cœur », « les différentes passions dont son âme est agitée », « les passions et les sentiments n'étaient pas portés dans ce temps-là au point de délicatesse que l'on exige actuellement », « on veut aujourd'hui que l'acteur ait de l'âme, « amusement de plus fait pour les cœurs sensibles » (Goldoni).

⁴⁹ Bernardin Lekain, *Mémoires de Lekain*, p. 47-48.

La réforme espérée par Lekain s'oppose ainsi à un théâtre qui se fonde sur des « idées superficielles⁵⁰ ». Elle vise une performance qui s'appuie sur l'expérience du métier et sur l'étude de « connaissances utiles » à la création d'un personnage. Chez les acteurs comme chez les auteurs, l'expérience du monde et des sentiments semble former un objet d'étude au même titre que l'Histoire, les costumes ou la peinture. Comme le suggère cet extrait des Mémoires de Prévile, la quête de l'illusion scénique s'étend jusqu'au réinvestissement de l'expérience personnelle de l'acteur dans l'exercice de son art : « La déclamation théâtrale étant l'art d'exprimer sur la scène, par la voix, l'attitude, le geste et la physionomie, les sentiments d'un personnage avec la vérité et la justesse qu'exige la situation dans laquelle il se trouve, il est facile, *d'après ses propres sensations*, de donner à celui qu'on représente ce ton de vérité⁵¹. » Suivant cette quête, l'acteur calque sur scène les sentiments éprouvés en dehors du théâtre. C'est en tout cas le procédé que Prévile promeut. Les autres Mémoires ne sont pas à ce point explicites sur cette question, mais on retrouve néanmoins nombre de moments, tant chez les acteurs que chez les auteurs, où la vie personnelle des mémorialistes infiltre la fiction théâtrale, et vice versa.

LA CONTINUELLE REPRÉSENTATION DES HOMMES ET DES FEMMES DE THÉÂTRE

Jusqu'ici, on a relevé un important réseau sémantique traçant le mouvement d'intériorisation des sentiments qui animent l'acteur⁵². Ce dernier vise une justesse, une délicatesse et « un ton de vérité » qui n'avaient pas cours avant le premier XVIII^e siècle. Cet intérêt nouveau pour une illusion théâtrale, qui demande à l'acteur de s'illusionner lui-même, en son intérieur, afin de mieux rendre son rôle, n'évacue toutefois pas les considérations relatives au physique. Celles-ci ne sauraient pourtant pas prendre le rang des « idées superficielles » puisqu'elles soutiennent un effort de conformité entre la nature et la représentation théâtrale. Cette étude de l'aspect physique de l'acteur témoigne d'une réflexion et d'une approche approfondie de son travail.

On retrouve déjà cette idée dans un extrait des Mémoires de Lekain, cité plus tôt, dans lequel il demande que l'âge des acteurs corresponde à celui des rôles qu'ils représentent. Mademoiselle Clairon s'étend elle aussi, pendant plusieurs pages de ses Mémoires, sur la question de la distribution des rôles en fonction de la physionomie des acteurs, ce qu'on appelle aujourd'hui le *casting*. Elle crée une série de catégories afin d'aborder la plupart des rôles qu'on rencontre au

⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵¹ Henri-Alexis Cahaisse, *Mémoires de Prévile et de Dazincourt*, p. 141. Nous soulignons.

⁵² Voir *infra* (note 48, p. 119).

théâtre à cette époque : du côté des hommes, elle identifie les « tyrans », les « rois », les « premiers rôles d'homme », les « jeunes premiers rôles d'hommes », les « confidens » ; chez les femmes, les « mères », les « rôles forts », les « rôles tendres » et les « confidentes ». Elle indique pour chacun d'eux un idéal physique, mais aussi psychologique. Par exemple, elle décrit le type du « premier rôle d'homme » en ces termes :

[Il] doit avoir une taille au-dessus de la moyenne ; n'être ni gras, ni maigre : la graisse est ignoble au théâtre, et la maigreur a l'air mesquin. Il faut qu'il soit bien pris dans sa taille, et qu'elle n'ait aucune défectuosité sensible ; qu'elle annonce la force, et qu'elle soit élégante. S'il est beau tant mieux, pourvu que ce soit une beauté mâle : des traits délicats seraient un défaut⁵³.

La théorie avancée par Mademoiselle Clairon tend à rapprocher la psychologie du personnage et sa physionomie. Cette hypothèse se confirme dans la description des « rôles tendres » féminin :

Les rôles tendres exigent une physionomie douce, un son de voix touchant, des pleurs faciles, des gestes moelleux et peu fréquents, un ensemble modeste, une démarche mesurée, une taille élégante, et, s'il se peut, dans la proportion des tailles médiocres. Les petites femmes paraissent plus jeunes plus long-temps, et tout ce qui semble tenir encore de l'enfance, émeut avec plus de facilité⁵⁴.

À la délicatesse de ce physique doit répondre celle de la personnalité : « La plus grande partie de cet emploi ne présente que des jeunes filles sans expérience, timides, osant à peine s'avouer l'amour qu'elles ressentent, et celui qu'elles inspirent. J'invite l'actrice chargée de cet emploi à ne jamais perdre de vue l'air de pureté, de candeur que son âge et son rang exigent⁵⁵. » Cette correspondance physique-psychique se rencontre dans tous les caractères étudiés par Mademoiselle Clairon. Ainsi, loin d'être superficielles, les considérations portant sur les aspects physiques des acteurs témoignent d'un souci de réalisme, somme toute nouveau pour le XVIII^e siècle.

Les questions propres à la physionomie de l'acteur ne s'arrêtent pas à cette ce rapprochement intérieur-extérieur. Le physique de l'acteur ne doit pas seulement correspondre à celui de son personnage ; il doit également permettre l'expression des sentiments. Comme il a été mentionné précédemment, l'acteur s'efforce de s'illusionner soi-même lorsqu'il se trouve en situation de jeu. Il importe toutefois que son expression physique puisse rendre cette illusion intérieure afin que le public y entre avec lui. Mademoiselle Clairon exprime cette idée avec éloquence lorsqu'elle recourt à la métaphore de la lecture :

⁵³ Hippolyte Clairon, *Mémoires de Mademoiselle Clairon*, p. 253.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁵ *Idem.*

Tous les mouvemens de l'âme doivent se lire sur la physionomie : des muscles qui se tendent, des veines qui se gonflent, une peau qui rougit, prouvent une émotion intérieure, sans laquelle il n'est jamais de grand talent. Il n'est point de rôle qui n'ait des jeux de visage de la plus grande importance : bien écouter, montrer par les mouvemens du visage que l'âme s'émeut de ce qu'on entend, de ce qu'on dit, est un talent aussi précieux que celui de bien dire⁵⁶.

Ces questions théoriques qui pensent le rapport entre l'intériorité et l'extériorité du jeu ne sont pas propres aux Mémoires. Plusieurs théoriciens s'y sont frottés au cours du siècle. L'incontournable ouvrage de Sabine Chaouche, *La philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, rend justement compte de cette importante dualité.

L'étude avance qu'il faut attendre les années 1770 avant que le discours théorique de l'art théâtral soit porté par les acteurs eux-mêmes : « Si des acteurs tels d'Hannetaire ou Sticotti rédigent autour des années 1770 un ouvrage sur les fondements de leur art, il faut attendre la fin du siècle pour lire de véritables Mémoires d'acteurs et pour avoir une vision véritablement introspective de soi, en tant qu'individu ayant une trajectoire de vie particulière, digne d'être relatée⁵⁷. » Ce n'est effectivement qu'à la fin du siècle que les Mémoires contribuent à la théorisation du théâtre, et ce, en livrant un discours personnel. Chaouche parle, elle aussi, d'intériorisation de l'interprétation au siècle des Lumières, mais elle utilise l'expression « personnification du personnage », laquelle évoque encore mieux l'investissement de la personnalité de l'acteur dans son rôle. Le discours portant sur le parcours privé devient une façon de penser le jeu, comme par osmose :

On tient compte du vécu [...], parce qu'il est non seulement formateur mais formatage de la personnalité. Il représente un ensemble de sédiments composés de sentiments, de souvenirs, d'impressions, de sensations, de paroles, d'événements, bref d'affect et d'images, de senti et de ressenti, qui jour après jour, année après année, s'accroît, formant un réseau de plus en plus complexe, et donnant à l'acteur un profil psychologique particulier. En ce sens, celui-ci est tenu d'observer le monde (l'humain) mais aussi de s'observer [...], de s'inspirer de sa propre expérience de l'existence pour créer le personnage⁵⁸.

On peut facilement imaginer que les acteurs investissent leurs propres expériences dans leurs personnages, et pourtant, ils n'en font pas vraiment état dans le cadre de leurs Mémoires. Les mémorialistes commentent même plus abondamment l'attitude inverse en indiquant régulièrement

⁵⁶ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁷ Sabine Chaouche, *La philosophie de l'acteur*, p. 119.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 359.

que leurs personnages influencent leur propre personnalité. Selon l'auteur des *Mémoires de Molé*, cet acteur conservait, dans le privé, la préciosité des personnages qu'il interprétait sur scène :

Molé, habitué dès sa plus tendre jeunesse à représenter des seigneurs, des marquis freluquets, et des personnages distingués, en avait tellement saisi le ton et les manières, qu'on l'aurait plutôt pris dans le monde pour un homme de cour que pour un comédien ; aux yeux des gens qui ne le connaissaient pas particulièrement, ils [*sic*] paraissait même d'une hauteur, d'une arrogance, qui excitèrent souvent contre lui la tourbe des sots et des ignorants⁵⁹.

Cette influence de la vie privée sur la représentation théâtrale n'est pas étrangère à la volonté de ces artisans de s'extirper du milieu social qui les a vus naître. Les *Mémoires* cherchent entre autres à montrer l'ascension sociale qu'ont connue leurs personnages qui se sont distingués grâce à leurs talents. Les *Mémoires de Molé* confortent cette hypothèse voulant que les acteurs conservent dans le quotidien l'attitude de leurs personnages interprétés sur scène, tentant ainsi d'effacer les signes d'une ascendance et d'une éducation peu prestigieuses :

Il est bien difficile, qu'un acteur qui s'adonne tout entier à son état ne conserve pas dans la société une légère teinte des caractères qu'il représente chaque jour ; et, sans adopter à cet égard les idées exagérées de mademoiselle Clairon, peut-être est-il nécessaire que l'acteur s'identifie aux personnages qu'il joue. En effet, comment celui qui fréquente des hommes sans éducation, sans politesse et sans tournure, pourra-t-il rendre au naturel les manières agréables, le persiflage, et la fatuité d'un jeune marquis⁶⁰.

Comme l'évoquait Sabine Chaouche, le personnage théâtral est influencé par la personnalité de son acteur, mais le contraire est aussi vrai : « Dans la vie privée, ce comportement se traduit par le besoin vital, de se produire en public, de se montrer sous le meilleur éclairage, de conserver la dignité des personnages joués au théâtre. L'acteur se refuse à redevenir simple particulier⁶¹. »

La critique pousse cette réflexion un peu plus loin alors qu'elle souligne qu'aux personnages que les acteurs créent sur scène, se juxtapose cet autre personnage qu'ils doivent tenir dans l'espace public. Ils se construisent une *persona* qui annihile leur identité propre, tant sur le théâtre que dans leur vie civile. Les *Mémoires* participent bien sûr à la création de ces personnages publics dans la mesure où ces écrits se présentent en quelque sorte comme la mise en scène d'une mythologie personnelle. Chaouche subdivise l'identité de l'acteur moderne en trois niveaux perméables les uns

⁵⁹ Charles-Guillaume Étienne et Charle Gaugiran-Nanteuil, *Vie de François-René Molé*, p. 127.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 127-128.

⁶¹ Sabine Chaouche, *La philosophie de l'acteur*, p. 59.

aux autres : la personne qu'est l'acteur, la personnalité publique qu'il devient et les personnages qu'ils incarnent sur scène :

La prise de parole de l'acteur à la fin du siècle des Lumières, à travers des écrits semi-théoriques et semi-autobiographiques, signale non seulement la naissance du concept moderne d'Acteur mais aussi son aboutissement. La notion « d'intérieur » est devenue désormais fondamentale dans la pensée de l'Acteur, et constitutive de celui-ci. L'émergence de la figure de l'Acteur dans toutes ses parties (personne/personnalité/personnage) correspond ainsi à cet essor final des Mémoires [...] ⁶².

Mademoiselle Clairon fournit un exemple probant de ce rapport à une identité en trois temps. Le dernier extrait tiré des Mémoires de Molé révèle même un malaise vis-à-vis de cette actrice qui « [adopte] des idées exagérées » quant à la correspondance entre sa personnalité et celle de ses personnages. Les Mémoires de Mademoiselle Dumesnil condamnent évidemment le comportement de son ancienne collègue : « M^{lle} Hippolyte, après avoir supérieurement joué la tragédie au théâtre, vous avez passé votre vie à jouer des farces bien comiques dans votre intérieur, où votre démarche, votre ton, vos gestes excitaient le rire, non seulement de ceux qui vous fréquentaient, mais même de tous vos camarades ⁶³. » Selon Dumesnil, la hauteur et la majesté que se donne sa collègue encouragent la moquerie tellement elles sont exagérées. Elle avance que Mademoiselle Clairon reste constamment dans le régime théâtral. Ce reproche se présente comme une invective directement lancée contre l'actrice :

Comment parveniez-vous à concilier cette continuelle *répétition* avec le commerce de vos amis et de vos amants, avec tant de détails domestiques sur lesquels vous jetiez sûrement une autre dignité que la princesse Nausica, enfin avec les discours indispensables entre vous et vos domestiques ? malgré tant d'obstacles, c'était bien le comble de l'art, de ne jamais sortir chez vous de l'élévation dramatique : car, après tout, au théâtre tous les détails sont nobles, fiers, majestueux, terribles ou pathétiques, dignes en un mot du cothurne ⁶⁴.

L'auteur compare Mademoiselle Clairon à Nausicaa, l'un des personnages tirés de l'*Odyssée*, afin de traduire la valeur factice de son quotidien et de son particulier. On y souligne que l'actrice conserve, dans le privé, cette hauteur réservée au théâtre et que son quotidien est une « continuelle répétition », comme si Mademoiselle Clairon portait les cothurnes du théâtre sur scène comme dans la vie.

⁶² *Ibid.*, p. 379.

⁶³ Jean-Joseph Dussault, *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil*, p. 126.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

Ce débat autour de l'attitude de Mademoiselle Clairon en dehors du théâtre n'est pas sans rappeler le débat entourant son approche de l'interprétation. La tradition critique a, en effet, associé Mademoiselle Clairon à une pratique de l'interprétation qui accorde une large part à l'étude approfondie de ses rôles, voire à l'artifice ; tandis qu'on a plutôt reconnu à Mademoiselle Dumesnil une interprétation qu'on pourrait qualifier « d'instinctive » et de « naturelle ». Cette opposition lie l'art à Clairon et la nature à Dumesnil, comme s'il s'agissait de deux écoles de pensée différentes :

Pourquoi Le Kain, lorsqu'il avait une fois dépouillé son laticlave, son paludement ou son turban, redevenait-il bourgeois de Paris ? Pourquoi Dumesnil, après avoir déposé son diadème, rentrait-elle dans sa simplicité ? C'est qu'ils étaient tous sûrs l'un et l'autre de retrouver la nature, sans solliciter l'art ; c'est qu'ils ne travaillaient point sur scène à représenter Gengis, Néron, Sémiramis, Agrippine ; c'est qu'ils croyaient être ces personnages, et que nous les prenions pour tels quand nous les entendions ; c'est qu'ils étaient tout à coup enlevés, exaltés, embarrassés par le génie de la nature⁶⁵.

Afin de faire écho à la dualité auteur-acteur qu'on a relevée plus tôt, il peut être intéressant de souligner qu'on parle du « génie » des interprètes. En cette fin de siècle, on ne sous-estime plus le poids du jeu scénique dans la performance dramatique. Du reste, les différentes approches du métier d'acteur, même si elles s'opposent, témoignent néanmoins d'une réflexion commune quant à l'art de l'interprète. L'ampleur d'une telle réflexion met au jour la volonté des praticiens du théâtre de rapprocher la représentation scénique d'une démonstration du vrai.

Même si l'on sait que l'interprétation veut puiser à la réalité hors-scène, les Mémoires d'acteur sont peu loquaces quant à l'influence de leur vie privée sur leur œuvre⁶⁶. Dans le précédent chapitre, on a signalé que les acteurs divulguent peu d'informations personnelles. La plupart du temps, ces considérations personnelles sont plus ou moins liées à leur carrière professionnelle. Comme ils sont peu enclins à révéler le privé, les acteurs formulent peu de commentaires qui prouvent l'influence de leur intimité sur leur travail. En revanche, peut-être parce que leur métier n'est pas d'emblée précédé d'une réputation infâme, les auteurs dramatiques sont, pour leur part, plus portés à dévoiler leur intimité, et par conséquent, son influence sur leur œuvre. Le texte de Marmontel répond

⁶⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁶ Quand elle traite du travail de l'acteur, Sabine Chaouche utilise le terme « d'œuvre » pour évoquer la création de leurs personnages sur les théâtres, mais elle use également de ce terme afin d'évoquer la création d'un personnage public. La vie publique de l'acteur devient, il est vrai, une œuvre à part entière : « [L]'art, en tant que spectacle vivant semble être, dans son essence, ce moyen qui relie harmonieusement destin et caractère d'une personne, à un contenu extérieur ; qui unie deux éléments hétérogènes et indépendants l'un de l'autre, deux configurations autonomes, de manière à faire jaillir une création unique : l'œuvre-jeu (le personnage), et à plus grande échelle l'Œuvre de tout une existence. » (Sabine Chaouche, *La philosophie de l'acteur*, p. 361).

particulièrement bien à cette caractéristique et laisse voir mieux qu'ailleurs l'influence de sa vie privée sur ses pièces.

Chez Goldoni, on rencontre sensiblement le même phénomène : un événement aussi banal qu'un déménagement peut devenir le prétexte d'une comédie. Ses Mémoires rapprochent parfois les événements de sa vie personnelle de ceux d'une pièce, mais l'auteur a tendance à préciser que la matière dramatique ne lui vient pas de son « particulier ». On sent néanmoins l'influence de l'un sur l'autre : « Je venais de changer de logement, et comme je cherchais partout des arguments de comédies, j'en trouvai un dans les embarras de mon déménagement : ce n'est pas de mon particulier que je tirai le sujet de ma pièce, mais la circonstance me fournit le titre et l'imagination fit le reste⁶⁷. » Ce procédé n'apparaît pas de façon accidentelle dans les Mémoires de Goldoni. Quelques pages plus loin, alors qu'il traite de son départ de l'Italie pour la France, le dramaturge explique clairement qu'il se met en scène à travers le personnage d'un de ses textes :

Voici la dernière pièce que je donnai à Venise avant mon départ : *Una delle ultime sere di Carnóvale*, comédie vénitienne et allégorique dans laquelle je faisais mes adieux à ma Patrie. *Zamaria*, fabricant d'étoffes, donne une fête à ses confrères, et y invite *Anzoletto* qui leur fournissait les dessins. L'assemblée des fabricants représentait la troupe de comédiens, et le dessinateur, c'était moi. Une brodeuse française, appelée madame *Gâteau*, se trouve pour des affaires à Venise. Elle connaît Anzoletto ; elle aime autant sa personne que ses dessins ; elle l'engage, et va l'emmenant à Paris ; voilà une énigme qui n'était pas difficile à deviner. Les fabricants apprennent avec douleur l'engagement d'Anzoletto ; ils font leur possible pour le retenir ; celui-ci les assure que son absence ne passera pas le terme de deux années⁶⁸. Il reçoit les plaintes avec reconnaissance ; il répond aux reproches avec fermeté. *Anzoletto* fait ses compliments et ses remerciements aux convives, et c'est Goldoni qui les fait au public⁶⁹.

Non seulement le parcours personnel influence l'œuvre de l'auteur dramatique, mais le procédé semble même vouloir se révéler aux spectateurs. Le public n'en est évidemment pas dupe puisqu'il communique son regret de « perdre » Goldoni au terme d'une représentation à laquelle l'auteur assiste : « La pièce eut beaucoup de succès [poursuit-il] ; elle fit la clôture de l'année comique 1761, et la soirée du mardi gras fut la plus brillante pour moi, car la salle retentissait d'applaudissements,

⁶⁷ Carlo Goldoni, *Mémoires de Goldoni*, p. 391.

⁶⁸ Le séjour de Goldoni en France devait effectivement se terminer après deux ans. Il ne croyait pas y finir sa carrière et ses jours, encore que son idée n'est pas tout à fait arrêtée au moment de partir : « Ce n'était que pour deux années qu'on m'appelait en France ; mais je voyais de loin qu'une fois expatrié, j'aurais de la peine à revenir ; mon état était précaire, il fallait le soutenir par des travaux pénibles et assidus, et je craignais les tristes jours de la vieillesse, où les forces diminuent, et les besoins augmentent. » (*Ibid.*, p. 396).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 398.

parmi lesquels on entendait distinctement crier : *Bon voyage ! Revenez. N'y manquez pas*. J'avoue que j'étais touché jusqu'aux larmes⁷⁰. »

Le discours mémorial de Marmontel pousse un peu plus loin l'accès à l'intime, de même que la corrélation entre privé et écriture. Certaines scènes de ses Mémoires le mettent en scène alors même qu'il écrit :

Ce qui redoubloit ma tristesse, c'étoit la perte de mon talent. Parmi les délices et les tourmens d'Avernay [domaine où sa maîtresse M^{lle} Navarre l'amène], j'avois des heures de verve à consacrer au travail : M^{lle} Navarre m'y excitoit elle-même. Les jours d'orage, comme elle avoit peur du tonnerre, il falloit dîner ou souper dans ses caves (qui étoient celles du maréchal), et au milieu de cinquante mille bouteilles de vin de Champagne, il étoit difficile de ne pas s'échauffer la tête. Il est bien vrai que ces jours-là mes vers étoient fumeux ; mais la réflexion dissipoit ces vapeurs. A mesure que j'avançois, je lui lisois mes nouvelles scènes. Pour les juger, elle alloit s'asseoir sur ce qu'elle appelloit son trône [...]. C'étoit là qu'à ses pieds je lui lisois mes vers ; et, lorsqu'elle les approuvoit, je les croyois les plus beaux du monde ; mais quand le charme fut rompu, et que je me vis seul au monde, au lieu des fleurs dont les sentiers de l'art étoient semés pour moi, je n'y trouvai que des épines. Le génie qui m'inspiroit m'abandonna ; mon esprit et mon âme tombèrent languissans comme les voiles d'un navire auquel tout à coup manque le vent qui les enflait⁷¹.

Les Mémoires de Marmontel montrent bien l'influence des amours de l'auteur sur ses pièces. Ils peignent le dramaturge en plein processus d'écriture au moment de soumettre son texte à l'examen de son amante, l'actrice Mademoiselle Navarre. La position de la maîtresse, supérieurement placée sur un trône, et l'auteur, à ses pieds, marque avec force l'emprise que la femme exerce sur le cœur de Marmontel et sur ses textes. N'écrit-il pas d'ailleurs qu'au terme de cette relation amoureuse, « le charme [étant] rompu », il perd le souffle de son écriture ?

L'étroitesse du lien entre intimité et art se manifeste à nouveau dans une conversation que l'auteur aurait eue avec une amie, conversation relatée par ses Mémoires. Après un instant de complicité, Marmontel s'adresse à Madame Denis :

Voilà, lui dis-je, ce qui s'appelle de l'amitié : facile, indulgente et paisible, rien ne l'altère, et avec elle on vit content, joyeux, de bon accord toute la vie, au lieu qu'avec l'amour... – Avec l'amour s'écria-t-elle, que le Ciel m'en préserve ! Cela n'est bon qu'en tragédie, et le comique, à moi, est le genre qui me convient. Vous, Monsieur, qui devez savoir exprimer les tourmens, les fureurs, les transports de l'amour tragique, vous avez besoin de quelqu'un qui vous en donne les leçons, et j'entends dire que pour cela vous vous êtes bien adressé⁷².

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, p. 205-206.

⁷² *Ibid.*, p. 197.

L'amie de Marmontel fait ici référence à son amante Mademoiselle Navarre, source de tourments amoureux qui apparaissent utiles à l'auteur, sinon nécessaires.

Les autres discours théoriques produits au siècle des Lumières n'offrent pas un tel rapprochement entre la vie privée et professionnelle des praticiens du théâtre. Cette cohabitation semble particulièrement précieuse pour un art qui s'évertue à reproduire des situations en temps réel (ce qu'on appelle aujourd'hui *art vivant*). Par ailleurs, elle se révèle particulièrement importante dans un contexte historique où l'expérience humaine et individuelle gagne en considération, à l'ère de l'empirisme des Lumières :

[L]es autobiographies de type Mémoires, ou les anecdotes personnelles rédigées par des acteurs qui ont pris le relais de la théorie à la fin du XVIII^e siècle mais surtout au début du XIX^e siècle ont une grande importance : elles permettent de mieux comprendre les trajectoires de certains acteurs devenus légendaires, elles laissent entrevoir la genèse de l'Acteur : de ce qui succède à la simple personne, de ce qui se met en marche, une fois la notoriété obtenue (les influences réciproques de l'image théâtrale et de la vie intime). Elles dévoilent la face cachée de l'Acteur, cette subjectivité qui est la part, ou plutôt la pièce maîtresse manquante de tous les écrits sur l'art théâtral [...] ⁷³.

Il importe de souligner l'ambiguïté du syntagme « la genèse de l'Acteur » : Chaouche désigne bien sûr le parcours individuel d'un acteur, qui entre dans le métier, et que tous les Mémoires retracent, mais elle peut également évoquer la genèse du concept d'« acteur moderne » auquel participe aussi le genre mémorial. Il le fait même mieux qu'aucune autre forme dans la mesure où ce concept repose à la fois sur la complexification de l'interprétation et sur la mythification de l'acteur dans l'imaginaire collectif. Les Mémoires déploient ces deux volets dans un même espace. Et si l'ouvrage de Chaouche s'intéresse exclusivement à l'acteur, on peut penser que les Mémoires d'auteurs dramatiques dévoilent en outre une part de leur subjectivité, qui se trouve investie dans la pratique de leur métier et qui permet, par ailleurs, de penser le théâtre.

⁷³ Sabine Chaouche, *La philosophie de l'acteur*, p. 361.

CONCLUSION

Les Mémoires s'écrivent généralement au soir de la vie de leur auteur. Ils permettent d'adopter un regard rétrospectif sur une carrière qui s'est terminée et de prendre un certain recul par rapport au milieu duquel les mémorialistes se sont retirés. S'il a été montré que les Mémoires tentent d'orienter l'opinion de leurs contemporains et celle de la postérité, se tournant ainsi vers l'avenir, on ne peut en revanche ignorer une part de nostalgie qui teinte le discours mémorial. Le travail de leur auteur n'est-il pas de sauver de l'oubli ces personnages qui ont eu une influence sur leur époque et donc de garder vivants certains événements du passé, du moins à partir du souvenir ? L'idée des fins n'est donc pas à négliger dès lors qu'on s'intéresse aux Mémoires. D'une part, la retraite de leur personnage signale la fin d'un parcours professionnel. D'autre part, elle annonce la fin de la vie terrestre, en même temps qu'elle menace les personnages publics de mourir dans l'esprit de leurs contemporains. Écrire son parcours se présente comme une façon d'assurer sa pérennité.

Les hommes et les femmes de théâtre, et tout particulièrement les acteurs, se révèlent sensibles à la question de l'oubli, et ce n'est sans doute pas sans cause, dans la mesure où il les guette de près. Ces personnages ont fait l'expérience de l'éphémérité attachée aux spectacles tout au long de leur carrière. À chaque tombée du rideau, ils ont pu prendre la mesure de l'oubli que signe la fin d'une représentation. Les praticiens du théâtre cherchent certainement à asseoir leur réputation personnelle et celle du théâtre, mais ils veulent, par ailleurs, procurer un certain divertissement au public du XVIII^e siècle : à la double valeur associée au théâtre (objet de plaisir et d'infamie) répond la double valeur des Mémoires qui se portent, certes, à la défense de leur pratique, mais qui souhaitent aussi offrir un ultime spectacle. Cette dernière performance, cette mise en scène de soi, a le mérite de rester gravée et d'échapper à la fuite du temps. Il s'agit en tous les cas d'une motivation implicite dans les dernières lignes du texte de Monnet :

Fixé [...] à Paris, sans emploi, mais sans embarras et sans dette, j'y vis content de ce qui m'est resté du fruit incertain de mes longs travaux, et à l'abri des vents orageux qui ballottent le tourbillon d'où je suis sorti. C'est pour me secouer un peu dans le loisir que cette situation me laisse, que, pressé d'une part par mon activité naturelle, de l'autre, encouragé par quelques amis, j'ai repassé tous les événements de ma vie, et que j'ai rassemblé ces Mémoires. Je n'ai pas la vanité de croire qu'ils soient fort intéressants ; mais ils ont fait rire les personnes à qui je les ai communiqués, et j'en ai quelques fois souri moi-même. J'ai cru qu'ils pourroient produire une partie de cet effet sur bien d'autres. [...] J'aurai toujours rempli mon but, pour peu que je trouve de Lecteurs assez indulgents, pour me tenir compte de l'intention que j'ai eue de *les amuser quelques moments*¹.

Les Mémoires de Monnet ne cachent pas leur volonté de divertir leur lectorat. Les autres textes du corpus n'affichent peut-être pas une telle intention, mais rien n'incite à croire qu'elle leur est étrangère. À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, les Mémoires attachés au théâtre pullulent et cette prolifération répond aux attentes du public. Il est vrai que les hommes et les femmes de théâtre réclament leur place dans la mémoire de la postérité, mais inversement, la curiosité des spectateurs pour le fait théâtral montre l'estime que gagne le théâtre dans la société. Les Mémoires témoignent d'un mouvement de reconnaissance de la pratique théâtrale, mouvement plus grand qu'eux, qu'ils observent. À ce rôle passif, s'ajoute une valeur active alors que ces textes participent à l'avancement du théâtre par les discours qu'ils portent.

Cette étude s'est d'abord intéressée à ce que les Mémoires ont bien voulu révéler de leur propre démarche d'écriture. Quoique disparates, ce qui n'est pas une caractéristique étrangère à la tradition mémoriale, les textes relatant le parcours des hommes et des femmes de théâtre du XVIII^e siècle présentent néanmoins des intentions similaires. Ils veulent montrer leur personnage à la fois d'un point de vue personnel et d'un point de vue professionnel, c'est-à-dire en développant une pensée sur la pratique du théâtre. Les Mémoires d'acteurs accordent une place particulièrement importante à la théorisation de leur métier, comme si ses praticiens souhaitaient pallier l'absence de théorie propre à l'interprétation avant le XVIII^e siècle. La théorisation du jeu dénote par ailleurs l'autonomie et la complexité qu'acquiert cet art, qui se trouvait jusqu'alors associé à l'*actio* rhétorique. Du côté des auteurs dramatiques et du directeur de théâtre, les considérations réflexives se font nettement plus rares, même si ces mémorialistes commentent leur pratique respective. La spécificité de ce corpus repose moins sur sa forme que sur son contenu. Il ne s'agit pas là d'un trait qui lui soit propre. Selon Jean-Louis Jeannelle, « l'extraordinaire résistance des Mémoires à travers les siècles s'explique par cette ambivalence, qui les rend certes plus difficiles à définir, mais également plus

¹ Jean Monnet, *Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, p. 104-106. Nous soulignons.

souples et plus propres à s'adapter aux différentes époques² », voire aux différents corps de métier dont ils émanent. Le genre des Mémoires, pour le moins perméable, se laisse imprégner par le contexte dans lequel il est utilisé.

L'émergence du genre mémorial, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, résulte en quelque sorte « du magistère exercé par l'Histoire, au cœur des genres littéraires en France³. » Les mémorialistes devaient ainsi rendre compte d'un rapport étroit avec le pouvoir, dévoilant corollairement leur présence dans les coulisses de l'Histoire en train de se faire. Les Mémoires du XVIII^e siècle, et plus particulièrement ceux des hommes et des femmes de théâtre, ne font peut-être pas acte de pouvoir, mais ils exhibent, à tout le moins, le capital social dont ces personnalités jouissent au sortir de leur carrière et la notoriété qu'ils ont acquise par l'exercice de leur art. L'ouverture de la pratique mémoriale à des rangs plus modestes signale l'effritement de son attachement à l'Histoire au profit de considérations plus personnelles, comme le suggère Frédéric Charbonneau :

Les Mémoires du siècle des Lumières donnent [...] à lire des signes de valorisation de cette vie privée, qui était à la noblesse désœuvrée comme un nouveau milieu. Tel mémorialiste entre ainsi dans le régime alimentaire de simples courtisans s'il présente un attrait de curiosité ; et l'expression des affects et des états d'âme gagne en autonomie et en variété. [...] La diffusion du modèle mémorial d'écriture hors des sphères sociales privilégiées est un signe bien tangible de démocratisation de ce genre autrefois aristocratique⁴.

Il va sans dire que les personnalités publiques issues du monde de la scène représentent un attrait important pour les spectateurs de l'époque toujours plus curieux et friands d'informations sur la vie de coulisse. Les Mémoires d'acteurs répondent certainement au mouvement de démocratisation de la pratique mémoriale au XVIII^e siècle, mais ils semblent plus ou moins réticents à montrer la dimension privée de leur personnage. Tous les acteurs insistent sur leur condition de roturier, mais ils le font pour ensuite illustrer leur ascension sociale. Ils ne présentent leur roture que pour s'en dissocier et souligner la valeur exceptionnelle de leur parcours. La pudeur des acteurs à révéler leur vie privée s'explique, quant à elle, par la volonté de ces artistes de défendre la réputation du théâtre entourée de parfum de scandale. En effet, les Mémoires d'acteurs n'évoquent le privé que pour éclairer leur carrière professionnelle ou que lorsqu'ils cherchent à mettre en relief leurs vertus. Inversement, Goldoni, mais surtout, Marmontel et Monnet sont plus bavards lorsqu'il est temps

² Jean-Louis Jeannelle, « Mémoires », dans *Dictionnaire de l'autobiographie*, p. 543.

³ *Idem.*

⁴ Frédéric Charbonneau, *Mémorialistes français du règne de Louis XV. Bibliographie*, p. 11.

d'étaler leurs relations intimes et d'autres sujets plus personnels. La réputation des auteurs dramatiques et celle du directeur de théâtre ne se trouvent pas d'emblée aux prises avec les préjugés et ne nécessitent donc pas les précautions qu'appelle la défense du métier d'acteur. Cette remarque rappelle la valeur apologétique des Mémoires, valeur essentielle à ce corpus particulier que sont ceux des hommes et des femmes de théâtre.

Au XVIII^e siècle, les interprètes reçoivent enfin la reconnaissance du public, alors que la pratique du jeu gagne en autonomie et se complexifie. Sa théorisation n'est plus tributaire des concepts attachés à la rhétorique, mais elle se fonde plutôt sur l'expérience des artisans de la scène : sur leur expérience du métier en tant que techniciens de l'interprétation – d'où la pertinence du terme « artisan » – mais aussi sur leur expérience personnelle. Dans un contexte où la représentation théâtrale demande un maximum d'effet de vérité, les acteurs sont appelés à réinvestir leurs propres sentiments dans ceux de leurs personnages. De même, les pièces des dramaturges ne sont pas étanches à la vie personnelle de leurs auteurs, leurs histoires personnelles venant parfois s'infiltrer dans leurs textes. Le mouvement inverse se remarque chez les acteurs qui, à force de se mettre dans la peau de personnages au-dessus de leur condition, finissent par en adopter le caractère et l'attitude. Entre la personnalité propre à l'acteur et celle des personnages qu'il incarne, se dessine une troisième *persona* que campe l'acteur dès lors qu'il n'est pas sur scène.

Les Mémoires des hommes et des femmes du théâtre témoignent de la théorisation de l'interprétation théâtrale qui s'approfondit à mesure qu'on avance dans le siècle. Ce processus réflexif suggère la valorisation du théâtre et de ses praticiens. L'apologie de ce milieu frappé d'opprobre et d'infamie passe donc autant par les discours d'ordre personnel que d'ordre professionnel. Ces deux catégories qu'on veut bien distinguer pour le bénéfice de l'analyse, et que les mémorialistes mentionnent eux-mêmes, ne devraient pourtant pas se présenter de façon si tranchée. La spécificité des Mémoires des hommes et des femmes de théâtre du XVIII^e siècle repose précisément sur le rapprochement de ces deux aspects, ce qui assure la cohérence de ce corpus, par comparaison avec les autres écrits sur le théâtre de l'époque. Cet étroit voisinage apparaît essentiel afin d'exposer la complexification de la théorie dramatique de l'époque et afin d'éclairer l'émergence du processus de médiatisation des personnages de scène. Ces deux mouvements évoluent ensemble et ils se nourrissent l'un et l'autre.

Cette étude aurait peut-être bénéficié d'un peu plus d'espace considérant l'étendue du corpus auquel elle a choisi de s'attaquer. Il a fallu écarter quelques Mémoires qui auraient sans aucun

doute participé à signaler l'avènement d'un théâtre moderne à partir des témoignages de ceux qui l'ont favorisé. On pense notamment aux textes mémoriaux de David Garrick, Charles Macklin, Victor Alfieri, François-Joseph Talma, Fleury et même des textes anonymes comme les *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain* (1743). On excusera par ailleurs cette étude d'avoir déambulé dans le corpus à sauts et à gambades, mais il semblait difficile de faire autrement afin de rendre compte de textes qui vont de même. Ces écueils qu'il a été difficile d'éviter illustrent néanmoins la complexité et la richesse de ce corpus vaste et inégal que représentent les Mémoires dramatiques du XVIII^e siècle. Si cette recherche ne peut se flatter d'avoir fait montre d'exhaustivité, elle espère au moins avoir éveillé une certaine curiosité à l'égard de ces personnages qui ont fait les beaux jours de la vie théâtrale des Lumières. Les Mémoires retenus s'imposaient comme les figures centrales du paysage médiatique de ce moment, voire comme les exemples les plus représentatifs de mouvements qui avaient déjà été identifiés par des recherches antérieures et qui trouvaient écho dans ces textes : à savoir, la démocratisation de la pratique mémorielle au XVIII^e siècle ; la tentative de montrer l'histoire d'une personnalité, et non la grande Histoire ; la complexification de l'interprétation, sa volonté d'investir une personnalité propre dans un rôle ; et enfin, la médiatisation de ces figures publiques attachées à la scène.

À travers toutes ces considérations, on est tenté de relever l'ouverture dont témoignent les œuvres du XVIII^e siècle à l'égard de l'expérience sensible de l'homme, mouvement qui n'est pas sans rappeler les préceptes véhiculés par les Lumières : le spectacle théâtral, nouvellement axé vers l'illusion scénique, n'est plus un art de la parole, mais est affaire de sens ; l'acteur ne peut plus se contenter de réciter ses répliques suivant les modulations de l'alexandrin, il devra substituer à cette mécanique le ton de la conversation qu'on pourrait entendre dans son particulier ; de même, les interprètes ne sont plus seulement des « organes », mais des hommes qui intéressent par leur parcours individuel ; finalement, l'expérience de la scène, de même que l'expérience du monde qu'elle cherche à imiter avec plus de finesse, précède sa théorisation. Au-delà de leur prétention à la mémoire qui s'explique par l'impact social qu'ils ont eu sur leur époque, les Mémoires des hommes et des femmes de théâtre du XVIII^e siècle doivent s'inscrire dans la grande Histoire par la prégnance que leurs personnages ont eue dans l'évolution de la pratique théâtrale. Ces mises en scène de soi méritent leur place dans l'esprit de la postérité. Il convient, en effet, de ne pas laisser tomber le rideau sur ces personnages célèbres qui espéraient prolonger leur gloire et le spectacle de leur subjectivité.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

- CAHAISSE, Henri-Alexis. *Mémoires de Préville et de Dazincourt*, Paris, Baudouin frères libraires, 1823.
- CLAIRON, Hippolyte. *Mémoires de Mademoiselle Clairon, actrice du théâtre français, écrits par elle-même*, Paris, Ponthieu, « Collection des Mémoires sur l'art dramatique », 1822.
- DUSSAULT, Jean-Joseph. *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil en réponse aux Mémoires d'Hippolyte Clairon*, Paris, Tenré, « Collection des Mémoires sur l'art dramatique », 1823.
- ÉTIENNE, Charles-Guillaume et Charles GAUGIRAN-NANTEUIL. *Vie de François-René Molé, comédien français et membre de l'Institut national de France*, Paris, Desenne et Martinet libraires, 1803.
- GOLDONI, Carlo. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », 1988.
- LEKAIN, Bernardin. *Mémoires de Henri-Louis Lekain*, Paris, Colnet, Debray et Mongie libraires, 1801.
- MARMONTEL, Jean-François. *Mémoires de Marmontel*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1891.
- MONNET, Jean. *Supplément au roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*. Tome I-II, [Paris], À Londres, 1772.

II. CORPUS SECONDAIRE

- ARNAULT, Vincent. *Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique*, Paris, C. Froment, 1829.
- CHOISY, François-Timoléon de. *Mémoires de l'abbé de Choisy. Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV. Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme*, George Mongrédien (éd.), Paris, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », 1966.
- FAVART, Charles-Simon. *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de [Charles-Simon] Favart publiés par [Antoine-Pierre-Charles] Favart, son petit-fils et précédés d'une notice historique rédigée sur les pièces authentiques et originales par H. F. Dumolard*. Tome premier, Paris, Chez Léopold Collin, 1808.
- FUSIL, Louise. *Souvenirs d'une actrice*, Paris, Dumont éditeur, 1841.
- GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre. *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon, actrice de la comédie de Rouën écrite par elle-même*, La Haye, Aux dépens de la compagnie, 1741.
- GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre. *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon, actrice de la comédie de Rouën écrite par elle-même*, La Haye, Aux dépens de la compagnie, 1743.
- GAILLARD DE LA BATAILLE, Pierre Alexandre. *Mémoires pour servir de suite à l'histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon*, La Haye, Aux dépens de la compagnie, 1750.
- VOLTAIRE. *Lettres philosophiques. Derniers écrits sur Dieu*, Gerhard Stenger (éd.), Paris, Flammarion, 2006.

III. ÉTUDES

i) Études sur le corpus

- ALIVERTI, Maria Ines. « Actrice », dans *Dictionnaire des femmes des Lumières. A-K*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 31-36.
- ANGLIANI, Franca. « Goldoni, les Mémoires et Paris. Du dépaysement au roman », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 45, Paris, 1993, p. 79-94.
- COLOMBANI-GIAUFRET, Hélène. « Goldoni écrivain français dans les Mémoires », *Revue de littérature comparée*, n° 67, Paris, 1993, p. 337-352.

- COUDREUSE, Anne. « Écriture de soi et prose d'idée : l'exemple des Mémoires de Jean-François Marmontel », *Cahiers de narratologie*, n° 14, 2008, [article consulté sur le web, août 2017], p. 1-14.
- HERRY, Ginette. « Introduction [de Goldoni à Paris] », *Revue d'histoire littéraire*, n° 177, 1993, Paris, p. 7-8.
- JAUBERT, Jacques. *Mademoiselle Clairon, comédienne du roi*, Paris, Fayard, coll. « Biographies », 2003.
- PASCAL, Jean-Noël. « Clairon », dans *Dictionnaire des femmes des Lumières. A-K*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 254-257.
- RAZGONNIKOFF-GARARDY, Jacqueline (dir.). *Écrits d'acteurs. Lekain, Clairon, Dumesnil, Larive, Dazincourt*, P.O.L. et Comédie-Française, coll. « Les cahiers de la Comédie-Française », 1998.
- RENWICK, John. « Marmontel. Jean-François », dans Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001, p. 1123-1125.
- STAUBLE, Antonio. « Les Mémoires de Carlo Goldoni », dans François Livi (dir.), *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Jalons », 2003, p. 75-86.

ii) Études autour du genre des Mémoires

- BRIOT, Frédéric. *Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, coll. « Couleur de la vie », 1996.
- CHARBONNEAU, Frédéric. *Les silences de l'Histoire. Les Mémoires français du XVII^e siècle*, Presses de l'Université Laval, « Les collections de la République des Lettres (Études) », 2001.
- CHARBONNEAU, Frédéric. *Mémorialistes français du règne de Louis XV. Bibliographie*, Presses de l'Université Laval, coll. « Cahiers du CIERL », 2011.
- CHARBONNEAU, Frédéric. *Portraits d'hommes et de femmes remarquables de Commynes à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, coll. « Cadratin », 2006.
- CRON, Adélaïde. « Mineures parmi les mineurs. La rhétorique de la réticence dans les Mémoires féminins », dans Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry (dir.), *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « Esprit des lettres », 2009, p. 120-135.
- DIAZ, José-Luis. « Biographie. Biographique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Presses universitaires de France, coll. « Quadriges », 2010, p. 73-76.
- DUFIEF, Pierre-Jean. « Biographie » dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 133-137.
- FUMAROLI, Marc. « Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », *XVII^e siècle*, n° 94-95, Paris, 1971, p. 23-38.
- GENETTE, Gérard. *Figure II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.
- JEANNELLE, Jean-Louis. « L'acheminement vers le réel. Pour une étude des genres factuels. Le cas des Mémoires », *Poétique*, n° 139, Paris, septembre 2004, p. 279-297.
- KUPERTY-TSUR, Nadine. *Se dire à la Renaissance. Les Mémoires au XVI^e siècle*, Paris, J. Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1997.
- LECERCLE, François, Sophie MARCHAND et Zoé SCHWEITZER (dir.). *Anecdotes dramatiques, de la Renaissance aux Lumières*, Presses universitaires de France, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1971.
- LESNE, Emmanuèle. *La poétique des Mémoires (1650-1685)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1996.
- LEVER, Maurice. *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003.
- SETH, Catriona (dir.). *La fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2013.
- SIMONET-TENANT, Françoise. « Introduction », dans *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 7-11.

- VIALLETON, Jean-Yves. « La nouvelle diffamatoire dans la France de l'âge classique. Le cas particulier de *La Vie de Monsieur l'abbé de Choisy* », *Cahiers d'études italiennes*, n° 10, Grenoble, 2010, p. 159-180.
- WEERDT-PILOGE, Marie-Paule de. « L'écriture de soi dans les Mémoires et romans-Mémoires au XVIII^e siècle. Les années de formation », dans Jacques Wagner (dir.), *Des sens au sens. Littérature et morale de Molière à Voltaire*, Louvain, Éditions Peeters, coll. « La République des lettres », 2007, p. 51-60.
- WEERDT-PILOGE, Marie-Paule de. *Mémoires et journaux sous l'Ancien Régime*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Réseau Lumières », 2013.
- WEERDT-PILOGE, Marie-Paule de (dir.). *Mémoires des XVII^e et XVIII^e siècles. Nouvelles tendances de la recherche*, Université François Rabelais, coll. « Cahiers d'histoire culturelle », 2003.
- WEERDT-PILOGE, Marie-Paule de. *Mémoires oubliés des XVII^e et XVIII^e siècles. À la conquête d'une nouvelle autorité*, Paris, Minerve, 2015.
- WINTERMEYER, Rolf. « *Moi public* » et « *moi privé* » dans les *Mémoires et les écrits autobiographiques du XVII^e siècle à nos jours*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

iii) Études sur le monde du théâtre

- Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres. Tome troisième C-D-E*, Paris, Chez Badault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz, Le Normant, 1809.
- Le monde dramatique. Histoire des théâtres anciens*, vol. 5, Montmartre, Au Bureau du monde dramatique, 1837.
- ALIVERTI, Maria Ines. *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1998.
- BÉTHERY, Marianne. « Le petit monde des comédiens », dans Lucette Perol (dir.), *Micro-sociétés du XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres de l'Université Blaise-Pascal, 1993, p. 55-90.
- BRET-VITTOZ, Renaud. « Les mises en scène spectaculaires de Corneille au XVIII^e siècle : l'exemple du répertoire de Lekain », *Dix-septième siècle*, vol. 4, n° 225, Presses universitaires de France, 2004, p. 585-593.
- CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- CHAOUCHE, Sabine. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- CHAOUCHE, Sabine. *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). I – Spectateurs*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- CHAOUCHE, Sabine. *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). II – Acteurs*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- CHAOUCHE, Sabine. *La scène en contrechamp. Anecdotes françaises et tradition de jeu au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- CHAOUCHE, Sabine. *La philosophie de l'Acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- CHAOUCHE, Sabine. « Les spectateurs dans la lorgnette des anecdotiers. Fait divers ou fait théâtral ? », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, n° 32, Oxford, 2009, p. 515-527.
- CHAOUCHE, Sabine. « L'image de l'actrice à l'âge des philosophes. Mystification ou mythification ? Mlle Clairon en son temps », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 248, Paris, 2010, p. 373-383.
- FRANTZ, Pierre et Thomas WYNN, « Préface », dans *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 7-12.

- FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND (dir.). *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009.
- LEICHMAN, Jeffrey M. *Acting Up : Staging the Subject in Enlightenment France*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2016.
- MARCHAND, Sophie. « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII^e siècle », dans *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906). Actes du colloque international*, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2009, p. 127-137.
- MARCHAND, Sophie. « L'espace de l'événement ou le théâtre des anecdotes dramatiques », dans Pierre Frantz et Thomas Wynn (dir.), *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 279-291.
- ROUGEMONT, Martine. « L'œil en coulisse », dans Pierre Frantz et Thomas Wynn (dir.), *La scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 151-177.
- ROUGEMONT, Martine. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1996.
- TROTT, David Alfred. *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essais sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espace 34, 2000.
- TRUCHET, Jacques. « Notice du Siège de Calais », dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1435-1439.
- VISSIÈRE, Isabelle. « La vie privée des femmes de théâtre d'après "Les causes célèbres" », *Dix-huitième siècle*, n° 36, Paris, 2004, p. 55-69.
- WORVILL, Romira. « Le monde du spectacle et le spectacle du monde. La nouvelle esthétique dramatique au XVIII^e siècle », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, n° 22, Montréal, 2003, p. 117-134.

iv) Documents

- ARZOUMANOV, Anna. *Pour lire les clefs de l'Ancien Régime. Anatomie d'un protocole interprétatif*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2013.
- FUMAROLI, Marc. « Le discours aux Welches de Voltaire (1763-1764). Ou de la vanité française », *Commentaire*, vol. 2, n° 66, Paris, 1994, p. 389-399.
- VAN GORP, Hendrick, Dirk DELABASTITA, Lieven D'HULST, Rita GHESQUIERE, Rainier GRUTMAN et Georges LEGROS. « Belles-Lettres », dans Hendrick van Gorp et Jan Beatens (dir.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 63.