

Lucia MARINESCU<sup>1</sup>

## ART THÉÂTRAL ET RIVALITÉ DANS LES MÉMOIRES DES ACTRICES HYPPOLITE CLAIRON ET MARIE DUMESNIL

### THEATRICAL ART AND RIVALRY IN THE MEMOIRS OF ACTRESSES HYPPOLITE CLAIRON AND MARIE DUMESNIL

**Abstract.** Taking as our point of reference the classic art/nature argument about the actor's stage acting, we analyse which theoretical approaches become defining and convincing in the Hyppolite Clairon style or the Marie Dumesnil style: intelligence, lucidity, reason, self-mastery or mastery of the technical means of expression, studied acting (which places the role in its historical context), constant effort, attention to detail, the art of exact declamation (studied and studied at length) or, on the other hand, sensitivity, emotion, spontaneous and natural acting, passion, imagination, authentic enthusiasm (really felt and not constructed), transmitted to the audience thanks to the inspiration of the moment? The analysis reveals antagonistic positions expressed by the two actresses, subtly revealing on the one hand, in Clairon – an authoritative tone, with a strong personality that carries the theatricality of her characters beyond the stage, into society, and, on the other hand, in Dumesnil – an analytical, meticulous, argumentative spirit, which draws on examples and situations borrowed from the world of theatre, to firmly support a more contextually nuanced vision that brings out the rivalry between the two actresses.

**Keywords:** actor, memories, eighteenth-century theatre, theatrical play, artistic rivalry

### 1. Introduction

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il y a, évidemment, des similitudes entre la scène mondaine et la scène théâtrale : pour imposer à la société une forte image admirable,

---

<sup>1</sup> University of Bucharest, lucia.marinescu@lls.unibuc.ro



les personnes raffinées font habilement appel aux techniques utilisées par le comédien dans son processus de création, quand il est en train de faire naître un personnage vibrant, émouvant, convaincant.

Les actrices emblématiques de la Comédie-Française, Hyppolite Clairon et Marie Dumesnil, admirées par Voltaire, Diderot et Wilhelm Grimm, transmettent dans *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique : publiés par elle-même* (1798) et respectivement *Mémoires de Mlle Dumesnil en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon, revus, corrigés et augmentés d'une notice sur cette comédienne, par M. Dussault* (1823) leurs conceptions sur l'art de l'interprétation théâtrale, ainsi que des détails critiques, qui ont rendu célèbre leur rivalité artistique. En prenant comme point de repère la dispute classique art/nature à propos du jeu scénique du comédien, nous analysons quelles approches théoriques deviennent définitoires et convaincantes dans le style Clairon ou bien dans le style Dumesnil : l'intelligence, la lucidité, la raison, la maîtrise de soi ou celle des moyens techniques d'expression, le jeu étudié (qui situe le rôle dans son contexte historique), l'effort constant, l'attention accordée au détail, l'art de la déclamation exacte (longuement étudiée et approfondie) ou, par contre, la sensibilité, l'émotion, le jeu spontané et naturel, passionné, l'imagination, l'enthousiasme authentique (réellement ressenti et non pas construit), transmis au public grâce à l'inspiration de l'instant?

Cette partie de l'exposé sera consacrée à une démarche comparative : nous analysons le modèle éducatif proposé par Clairon mais critiqué par Dumesnil, questionné et étudié dans le contexte des conflits artistiques de cette époque. D'ailleurs, les mémoires de Dumesnil revêtent la forme d'une réponse imaginée comme une approche analytique et critique des affirmations qui composent les réflexions sur l'art dramatique de sa rivale. Qui plus est, Estrella de la Torre Giménez affirme que la véritable paternité des mémoires de Dumesnil est à chercher ailleurs : « Rédigés en réalité par Charles Coste d'Arnobat, qui était probablement parti des notes rédigées par Mlle Dumesnil, bien que d'autres pensent que ces *Mémoires* appartiennent à Dussault, auteur qui les réédita en 1823 et qui ajouta une notice sur la « comédienne », ils n'offrent en réalité qu'un intérêt médiocre et ne contiennent que peu de particularités sur la vie de Dumesnil ; ils ne constituent en réalité qu'une réfutation, chapitre par chapitre, des *mémoires* de la Clairon » (2013 : 261).

Si Clairon met en évidence l'importance de cultiver des qualités essentielles telles la sensibilité, la voix, la mémoire l'esprit, le sens de la justesse, l'harmonie corporelle, en s'appuyant sur l'étude persévérante et attentive des textes dramatiques dans leur contexte géo-historique, sur la maîtrise de la danse et de la peinture, sur l'exercice de la déclamation dans une langue française parfaitement prononcée, sans grasseyer, Dumesnil, en revanche, met l'accent sur l'émotion forte, qui doit guider le comédien dans la construction de son personnage/rôle, et qui est une qualité naturelle, innée, et non pas un don acquis grâce à l'étude. Ce détail est, parmi d'autres, critiquable, car, selon les dires des contemporains, Dumesnil ne parvenait pas à toujours garder la tension de l'émotion constamment puissante, tout au long du spectacle. Un autre élément important en ce qui concerne l'éducation des comédiennes est, pour Dumesnil, la question de la moralité, avec un fort impact, d'ailleurs, dans la société. Clairon fait, également, un plaidoyer en faveur de la renonciation (lorsque le contexte historique le permet) aux robes-panier, qui empêchent le mouvement et ne permettent pas la perception des gestes subtils de la comédienne, minimisant de la sorte l'impact de l'émotion artistique. Clairon met en lumière la qualité du comédien de commenter le texte de théâtre, mais, selon Dumesnil (qui connaissait à fond la situation respective à la Comédie-Française), cette idée était une tentative intelligente des acteurs d'entrer en possession absolue du texte, sans obliger le théâtre de verser un certain montant à l'auteur de la pièce. Ensuite, Clairon propose que, pendant la représentation théâtrale, les spectateurs du parterre soient assis, pour que les comédiens puissent profiter d'une atmosphère empreinte d'ordre, de lumière et de décence. Mais la réaction de Le Kain (un comédien célèbre de l'époque) à cet égard est contraire : il affirme qu'il ne veut pas voir devant lui des spectateurs qui ronflent et dorment. Une autre initiative de Clairon (qui provoque des échos critiques) porte sur la situation des comédiens auxquels on refusait les sacrements et l'inhumation selon les canons chrétiens. Dumesnil apporte des nuances quant à la situation des acteurs, et déplore le fait que, au lieu de respecter et de mettre en pratique les leçons enseignées au public par l'intermédiaire des spectacles, les comédiens demeurent, quand même, les esclaves de leurs propres passions et vices, et deviennent par conséquent, dans la société, des cibles de la critique du public.

## 2. Regards croisés sur l'art théâtral

Lire chronologiquement les mémoires des deux actrices, c'est une aventure passionnante pour le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle. La célébrité qui rend fière Clairon - elle, qui « était saluée aux représentations du cri : « *Vive le Roi et Mlle Clairon !* » (2010 : 63) se traduit dans ses écrits par un ton altier, mimant, parfois sans succès, la modestie, mais qui est sur le champ anéanti par une opinion critique tranchante de Dumesnil, dans ses propres mémoires.

Lire tout d'abord Clairon, c'est faire confiance à une comédienne qui maîtrise également la parole écrite, qu'il s'agisse du domaine théâtral ou du domaine mondain, où elle rayonne et séduit grâce à « un style moins grandiloquent, plus proche du naturel et des sentiments » (1989 : 16). D'ailleurs, les mots gravés sur son tombeau, au cimetière Père-Lachaise, synthétisent l'admiration dont elle jouissait pleinement à l'époque : « Elle traça avec autant de modestie les règles de l'art dramatique dont elle sera à jamais le modèle » (1923 : 225). Edmond de Goncourt lui-même, « Reconnaissant en elle l'origine de ce « qui devrait être le catéchisme dramatique des acteurs et des actrices de notre siècle », loue l'autorité avec laquelle elle parle de son art » (2006 : 32). En dépit des opinions critiques à l'égard de Clairon, il affirme que, dans ses *Mémoires*, « Ce qui doit apparaître est la femme et non l'image conventionnelle d'une actrice, une femme avec [ses] jalousies, [ses] intolérances, [ses] tyrannies » (1997 : 198).

Lire ensuite Dumesnil, c'est applaudir à un art minutieux de la repartie - dans le temps - construit à dessein pour dévoiler les éléments fidèles à la réalité, qui ont été éludés par la première comédienne. Chez Dumesnil, l'apparent désir de dire la vérité trahit des intentions plus ou moins cachées de répondre aux attaques provoquées par sa rivale, mais qu'elle avait subies « avec calme et dignité » (2013 : 261). Dès la première page, Dumesnil critique le titre de l'ouvrage de Clairon : « Les Mémoires d'une actrice supposent des aventures galantes, tragiques ou comiques : il n'y a rien de tout cela dans ces prétendus *Mémoires* » (1823 : 39).

L'intention évidente de Dumesnil de souligner les erreurs sémantiques porte non seulement sur la signification du mot *mémoires*, mais également sur le syntagme *art dramatique*. Clairon n'a choisi que des sujets épars (concernant ses amours avec le comte de Valbelle - « le seul de ses innombrables amants dont elle prononce le nom » (1823 : 40), une conversation avec la margrave d'Anspach et une lettre adressée au mari

de celle-ci, des conseils pour une jeune amie) et s'est tue sur les détails les plus intimes de sa vie privée, mise, comme elle l'a dit, sous le signe du divertissement :

Il faut croire qu'elle a de bonnes raisons pour dérober à nos amusements la partie la plus intéressante de sa vie privée. 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 divertie. (1823 : 40)

C'est pourquoi, selon Dumesnil, le titre est inexact. Qui plus est, le terme *dramatique* ne convient pas au contenu détaillé par Clairon : elle n'a pas considéré « *l'art de composer* » (qui est propre aux écrivains – Corneille, Racine, Molière, Voltaire) mais *l'art théâtral*, c'est-à-dire l'art de « *réciter* » (1823 : 41), d'interpréter un rôle. La lecture très attentive de Dumesnil surprend, dès le début, la stratégie de Clairon : parler d'elle-même avec admiration, enthousiasme, orgueil, même si, des fois, elle transforme la réalité en sa faveur. Son expression est minutieusement analysée : « ... ce sont des personnes auxquelles elle accordait le bonheur de la voir : ce sont de petits airs qu'elle chante, et qu'on écoute avec ravissement. C'est l'exorde de son panégyrique » (1823 : 44). À vrai dire, les mémoires de Dumesnil ne sont véritablement pas des mémoires, mais l'entreprise la plus persuasive et analytique, dont le but est de dévoiler l'hypocrisie d'une construction de soi, chez Clairon, où le portrait écrit ne rime pas avec la figure réelle, qui se promène en société.

Sophie Marchand, dans l'article *Mlle Clairon et Sophie Arnoult vues par les Goncourt*, affirme que « Tout dans ce texte qui ne laisse guère de place à la biographie de l'actrice, était destiné à dénoncer l'imposture de Clairon, accusée d'avoir non seulement menti sur sa vie et sa personnalité, mais aussi d'avoir détourné le genre des mémoires au profit d'une entreprise d'auto-célébration » (2006 : 25). En guise d'argument, Marchand rappelle l'opinion d'Edmond de Goncourt, qui soutient la position de Dumesnil dans la critique de sa rivale : celui-ci « préfère chercher la vérité dans les documents inédits, et en particulier les lettres autographes, où l'âme de la comédienne s'exprime plus sincèrement » (2006 : 25), dans la correspondance et les documents inédits, plus dignes de confiance,

selon lui, que les mémoires de Clairon, qui avaient montré un profil en contradiction avec la réalité.

Les mémoires de Dumesnil sont, tout d'abord, un révélateur des opinions contrastantes au sujet de l'art théâtral. Elle reprend la partie des mémoires de sa rivale, où celle-ci s'interroge ironiquement sur la manière d'interpréter un rôle suivant les impulsions de sa propre nature, qui pourraient dicter le jeu sur scène. De cette manière, Clairon visait une critique voilée à l'adresse de Dumesnil, qui mettait l'accent, dans l'interprétation des rôles, sur le jeu spontané, naturel. On trouve dans les deux ouvrages des attaques réciproques, ironiques, violentes ou apparemment polies.

... qu'apprendre les vers et s'abandonner à la nature était tout pour le comédien. La nature ! Que de gens prononcent ce mot sans en connaître l'étendue ! ... Quelle étude ne faut-il pas faire d'abord pour cesser d'être soi ? (aucune) pour s'identifier avec chaque personnage ? (aucune quand la nature vous a doué de l'âme inflammable d'un tragédien ou d'une tragédienne) pour parvenir à peindre (voici l'art : cela s'apprend) l'amour, la haine, l'ambition, tous les sentiments dont l'homme est susceptible, et toutes les nuances, toutes les gradations par lesquels ces divers sentiments arrivent à leur plus grande expression. (1823 : 50)

Dans ce fragment, la réaction de Dumesnil est révélée entre parenthèses. En contradiction avec Clairon, elle pense que les émotions sont les mêmes chez tous les gens, quels qu'en soient l'époque, le pays, les mœurs, la langue, puisque « ... Ces grandes affections de l'âme sont les mêmes d'un pôle à l'autre, parce qu'elles entrent dans l'organisation de l'homme, ouvrage du créateur » (1823 : 52). Afin de soutenir la primauté du jeu naturel, Dumesnil offre l'exemple d'une mère ayant perdu son enfant, qu'elle avait rencontrée à la Halle au blé. Les sentiments que la mère éprouvait en train de le chercher étaient exprimés avec une force supérieure à toute tragédienne : « Jamais actrice n'a eu des gestes plus expressifs, plus tranchants, plus vrais, plus nobles, que cette mère transportée de douleur » (1823 : 52). Ces sentiments surgissent du plus profond de l'être humain et, à son avis, de la même manière, un comédien

n'a pas d'effort à faire afin de les éprouver sur scène et de les transmettre aux spectateurs, parce que

Se pénétrer de ces grandes affections, les éprouver sur-le-champ et à volonté, s'oublier soi-même en un clin d'œil pour se mettre à la place du personnage qu'on veut représenter, c'est exclusivement un don de la nature au-dessus de tous les efforts de l'art. (1823 : 53)

Son plaidoyer en faveur de l'émotion vécue profondément sur scène a comme argument suprême l'idée que ce don est inné, il est offert : « La base de l'art théâtral dans la tragédie est d'abord [...] d'avoir reçu du ciel l'influence secrète, [...] présent divin qui peut presque dispenser des beautés de l'art » (1823 : 53-54). Bref, pour Dumesnil, l'essence de l'art théâtral réside dans le talent, dont le comédien fait preuve à tout instant sur scène, et dans une série de questions auxquelles le comédien doit répondre : « [...] qui suis-je sous tous les rapports ? Qui suis-je à chaque scène ? Qu'ai-je fait et que vais-je faire ? » (1823 : 54).

Il est bien évident que ces interrogations montrent la démarche beaucoup plus complexe qu'elle n'a été énoncée avant : le talent naturel est essentiel, mais la dimension réflexive du comédien l'est encore plus. Se connaître soi-même en tant qu'être humain, veiller sur le devenir du personnage à chaque moment, dans toute nouvelle circonstance scénique, avoir dans son esprit l'image présente et future du personnage, se rapporter sans répit aux autres personnages – ce sont autant de détails auxquels, selon Dumesnil, un comédien doit faire attention. Par contre, le labeur scénique, dans la conception de Clairon, inclut une mise en scène de soi non seulement lorsque le comédien joue, mais aussi en dehors du théâtre, dans sa vie personnelle. Il doit prolonger la réflexion sur son personnage par l'intermédiaire d'une étude ininterrompue. Dumesnil, en revanche, offre l'exemple du célèbre Le Kain, qui « se pénétrait sur-le-champ des affections les plus tragiques, quand il voulait étudier, répéter ou jouer » (1823 : 55). Quand même, il éveille l'admiration de Clairon et jouit du statut du comédien qui touche le plus la perfection, même s'il est dans la société une personne amusante qui n'est pas, selon la théorie de la même Clairon, « continuellement pénétré des événements les plus tristes et les plus terribles » (1823 : 54). Jouer d'instinct serait, selon Dumesnil,

la qualité des « enfants gâtés » (1823 : 62), parmi lesquels le comédien Prévile, qui n'inclut pas dans la préparation de son personnage l'analyse ou la décomposition du rôle.

Si Clairon – « actrice géniale, la préférée de Voltaire, mais pleine de caprices et de foucades » (1981 : 211), « cette incroyable magicienne » (2006 : 32), « le modèle de sang-froid et d'étude, soumis au modèle idéal plutôt qu'à ses passions » (2006 : 36) – par son jeu étudié, réfléchi, conscient, lucide, misant sur une diction naturelle et une déclamation précise, représente le modèle de Diderot à propos du comédien de génie, en revanche, Dumesnil, « rivale et ennemie de Mlle Clairon » (1981 : 211), celle qui joue en fonction de l'inspiration de moment, celle dont le « jeu était la nature même » (1981 : 211), se situe du côté des acteurs admirés par Talma pour « la sensibilité, la qualité majeure du grand comédien » (2003 : 588) et elle impose la spontanéité dans la représentation moderne, « sensible, énergique et vraie » (1995 : 636).

Dumesnil réagit dans ses mémoires à propos de cette esthétique du jeu qui les oppose : bien que naturellement douée de sensibilité, Clairon, en usant trop des techniques misant sur l'art, étouffe le feu qui pourrait briller dans son jeu trop réfléchi :

On dit que vous n'aviez pas reçu de la nature, malgré tous vos avantages, ce degré de sensibilité qui fait disparaître l'art. [...] La nature si prodigue envers vous, vous avait refusé ce foyer de sensibilité intérieure et profonde, dont les explosions font tout à coup évanouir jusqu'aux apparences du travail et complètent l'illusion théâtrale. (1823 : 57)

D'ailleurs, on reproche aussi à Clairon de rester le personnage interprété même après la fin du spectacle. À ce sujet, Dumesnil critique le ton hautain des reines, des héroïnes, qui se fait entendre dans sa voix, en société, dans les conversations mondaines, ce qui suscite, parfois, la moquerie voilée de ses contemporains.

La veine ironique et en même temps tout aussi orgueilleuse de Dumesnil est visible dans ses mémoires, quand elle affirme que la Clairon était très applaudie, mais qu'elle l'était encore plus, que la Clairon était le triomphe de l'art et qu'elle était le triomphe de la nature. La rivalité est perceptible dans chaque détail.



### 3. Devenir comédien : points de vue sur les écoles de théâtre

C'est également au sujet de la nécessité des écoles de théâtre que les deux comédiennes se situent en contradiction. D'un côté, Clairon, dans ses mémoires, conteste l'utilité des écoles dramatiques : le chant, la danse peuvent être pratiqués par quiconque, car ils sont étayés sur des conventions, sur des règles, mais on ne peut pas enseigner à penser, à sentir : « [...] je ne connais point de règle pour apprendre à penser, à sentir, la nature seule peut donner ces moyens que l'étude, des avis et le temps développent. Les seules écoles possibles et raisonnables sont les troupes de province » (1798 : 100). Bien qu'elle établisse les éléments essentiels qu'un futur comédien devrait cultiver (esprit, bel organe sens juste, mémoire, sensibilité, force, éducation), il paraît que, pour Clairon, la formation pratique des aspirants au théâtre dans les troupes de province soit suffisante.

En revanche, Dumesnil soutient qu'« il faut une école pour ce bel art » (1823 : 162) et que les mauvaises habitudes acquises dans les troupes de province nuiraient à jamais et s'avéreraient incorrigibles. Une personne douée naturellement de talent a besoin de raffiner ses qualités dans une école, où l'émulation et l'ardeur concourent à ce dessein : « C'est la nature sans doute qui crée les grands acteurs, comme tous les hommes célèbres : mais l'enseignement public et régulier sur toutes les parties de l'art théâtral est le meilleur moyen de favoriser la nature » (1823 : 162).

Dans ce contexte, Dumesnil rappelle la vision de Le Kain sur l'utilité d'enseigner aussi une vision critique sur l'art théâtral, qui prenne en considération les vices, les défauts, les contre-sens, les fautes de langue présents dans la représentation théâtrale, ainsi que les réflexions sur les rôles, basées sur « un tact fin et délicat » (1823, 163). De cette manière, le comédien devient son premier critique instruit conformément aux rigueurs esthétiques qu'il doit posséder à fond. Dumesnil ajoute un autre élément fondamental dans la formation du comédien : l'importance des modèles empruntés à la réalité et surtout « aux plus beaux salons de compagnie de Paris » (1823 : 166), parmi lesquels le foyer de la Comédie-Française. Elle déplore la disparition de l'élégance d'autrefois, qui inspirait les futurs comédiens : « [...] magnificence, grâces, manières, élégance, politesse, galanterie, esprit, conversations piquantes, tout y est réuni pour l'instruction d'un jeune acteur qui savait observer » (1823 : 166).

Un autre aspect relatif aux comédiens concerne leur faculté de commenter les textes dramatiques. Selon Clairon, ils doivent s'instruire aussi dans cette direction : « Une approbation n'est flatteuse, une critique n'est supportable, qu'autant qu'on est en état de motiver l'une et l'autre » (1798 : 77). Mais, à en croire Dumesnil, l'idée avancée plus haut visait la décision d'accepter « la prétention des comédiens de vouloir disposer du sort et de la propriété d'une pièce de théâtre » (1823 : 84). Sans le jeu des comédiens, les textes de théâtre ne seraient pas tellement importants, les pièces de théâtre seraient sans vie. Des tensions apparaissent entre les deux et, parfois, les auteurs (tel Voltaire) doivent prononcer des louanges exagérées à l'adresse des comédiens, pour que leurs créations dramatiques ne soient pas refusées dans les théâtres.

#### 4. Conclusions

Découvrir ces deux écrits, c'est plonger aussi bien dans l'intimité de la rivalité propre à deux fortes personnalités (portant sur la manière d'interpréter un rôle), que découvrir des détails sur les visions concernant l'art de devenir comédien. À chaque affirmation de Clairon, il y a un éclaircissement : ou bien la révélation d'un mensonge, ou bien une stratégie qui se trouvait cachée et qui visait un but précis. À travers l'analyse, on découvre donc des positions antagoniques exprimées par les deux comédiennes, qui dévoilent subtilement d'un côté, chez Clairon – un ton autoritaire, d'une forte personnalité qui entraîne au-delà de la scène, en société, la théâtralité de ses personnages, et, de l'autre côté, chez Dumesnil – un esprit analytique, minutieux, argumenté, qui fait appel à des exemples et des situations empruntés au monde du théâtre, afin de soutenir fermement une vision plus nuancée contextuellement et qui fait ressortir avec prégnance la rivalité des deux comédiennes.

#### Bibliographie

- Adamy, Paule. 1997. « Mais pourquoi les opéras finissent-ils ? », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 5, p. 184-224.
- Blanc, André. 1981. « La Comédie-Française (1756-1763) », in *Dix-huitième Siècle (Juifs et judaïsme)*, 13, p. 210-221.

- Chronique (sans nom d'auteur) (1923), in *Revue du Nord*, 9/35, p. 220-228.
- Clairon, Hyppolite. 1798. *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique : publiés par elle-même*. Disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108754s/f2.item>.
- Dufief, Pierre-Jean. 2010. « Edmond de Goncourt et la biographie historique : *Mademoiselle Clairon* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt (La biographie - La fantaisie)*, 17, p. 63-72.
- Dumesnil, Marie-Françoise. 1823. *Mémoires de Mlle Dumesnil, en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon, revus, corrigés et augmentés d'une notice sur cette comédienne, par M. Dussault*. Disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58651897/f6.item.r=.langFR>.
- Marchand, Sophie. 2006. « Mademoiselle Clairon et Sophie Arnould vues par les Goncourt ou le théâtre intime des actrices du XVIIIe siècle », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt (Les Goncourt et le théâtre)*, 13, p. 23-35.
- Menges-Mironneau, Claude. 1989. « Diderot et le portrait de Melle Clairon en Médée gravé par Beauvarlet », in *Littératures*, 20, p. 15-24.
- Rougemont, Martine de. 1995. « Georges Lote : *Histoire du vers français* », in *Dix-huitième Siècle*, 27, p. 636-637.
- Torre Gimenez, Estrella de la. 2013. « Une femme controversée : Mlle Clairon », in *Epos : Revista de filología*, 29, p. 257-266.
- Vissiere, Isabelle. 2003. « Talma : *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* », in *Dix-huitième Siècle*, 35, p. 588.

### Bibliographie en ligne

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

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

### DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.