

Les autrices de théâtre et leurs œuvres dans les dictionnaires dramatiques du XVIII^e siècle

Aurore Evain

Communication donnée lors des premières Rencontres de la SIEFAR :
« Connaître les femmes de l’Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires »
Paris, 20 juin 2003

L’histoire des autrices de théâtre de l’Ancien Régime se présente comme l’histoire d’une disparition. Le choix du terme « autrice », en faisant résonance avec un autre féminin du théâtre, celui d’actrice, cherche ici à faire entendre cette problématique : actrice/autrice, deux figures antithétiques de l’imaginaire collectif longtemps mises en opposition dans un espace qui requerrait pourtant, et avant tout, la complémentarité. Les destins opposés des deux mots reflètent en effet le sort réservé à ces deux figures. Les représentations de la comédienne et de la dramaturge, de la créature et de la créatrice se déclinent ainsi en une série de rapports dichotomiques qui aboutissent à cet état de fait : apparition pour l’une, disparition pour l’autre.

C’est au cours du XVII^e siècle, alors que la langue s’institutionnalise, qu’apparaît « actrice » (au sens de comédienne) et que commence la guerre faite à « autrice ». « Actrice » vient nommer les premières comédiennes qui font leurs débuts sur la scène française quand « autrice » est rejeté par les académiciens et hommes de lettres, alors que le théâtre s’apprête à accueillir ses premières dramaturges professionnelles. Le terme « actrice » est adopté sans difficulté, quand celui d’« autrice » est chassé, venant grossir la liste des noms féminins dont les grammairiens et théoriciens de la langue bannissent l’usage dans le nouvel ordre du langage. Dans le champ du réel, l’actrice, figure jusque-là exclue de la scène professionnelle, devient une figure du quotidien au théâtre tandis que l’autrice reste aux frontières de cet espace. L’actrice effectue son apparition dans une promesse de fête et de plaisir perpétuelle, l’autrice est invitée à rentrer dans l’ombre.

Le point de croisement de ces deux histoires, l’une ascendante, l’autre descendante, pourrait se situer au XVIII^e siècle, époque où s’invente l’Histoire du théâtre dont nous héritons aujourd’hui. En effet, si les divers recueils du XVIII^e siècle regroupés ici sous le terme un peu trop général de « dictionnaires dramatiques » indexent presque tous l’ensemble des dramaturges passées et présentes, du XVI^e au XVIII^e siècles, une étude minutieuse permet de démonter les mécanismes d’effacement et de disparition des autrices, mécanismes déjà en germe, qui croîtront aux siècles suivants pour aboutir à l’édition de 1991 du *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* édité par Michel Corvin. Cet ouvrage de référence en la matière ne contient aucune notice consacrée à une dramaturge de l’Ancien Régime¹. Aux origines était l’autrice, à la fin ne reste que l’actrice.

Victimes de diverses offensives, les femmes dramaturges n’ont heureusement pas complètement disparu. Elles font même une réapparition spectaculaire depuis une quinzaine d’années, notamment pour ce qui concerne l’Ancien Régime. La première étape a été celle de leur recensement : Nadeige Bonnifet a réalisé un travail remarquable en 1988 en établissant la première liste pour son mémoire de DEA². Vint ensuite le répertoire, publié cette fois-ci et accompagné de notices plus

¹. Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 940 p. Nous y répertorions pour la période de l’Ancien Régime en France : 0 autrice et 82 auteurs, mais 12 actrices et 15 acteurs. Nous notons que Marguerite de Navarre n’a pas d’entrée personnelle mais est présentée avec ses œuvres dans l’article « Théâtre religieux ». De même, Martine de Rougemont, à l’article de l’auteur Favart, attribue au moins sept pièces à son épouse, la comédienne Marie Favart. Mais l’attribution de plusieurs pièces à M^{me} de Beaunoir n’est pas mentionnée dans l’article consacré à son mari (le cas du couple Beaunoir est toujours à ce jour extrêmement difficile à démêler et entrerait dans une histoire du couple-auteur sous l’Ancien Régime encore à faire). Si des dramaturges contemporaines comme Duras et Sarraulte font leur entrée dans la 2nde édition de 1995, ce n’est le cas d’aucune autrice de l’Ancien Régime, dont on note encore l’absence dans l’extenso de 1998.

². Nadeige Bonnifet, *Répertoire des femmes auteurs dramatiques de langue française du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles et de leurs œuvres*, dir. Martine de Rougemont, Mémoire de D.E.A., I.E.T. de l’Université de Paris III, 1987-88, 45 p.

détaillées, de Cecilia Beach³ en 1994, ainsi que la mise en ligne en 1999 d'une base numérisée par David Trott⁴. Enfin, les éditions ont vu le jour : Perry Gethner a publié en 1993 la première anthologie de pièces d'autrices⁵, et son deuxième volume, paru en 2002, complète cette première édition de 6 autres pièces⁶. Une troisième anthologie, en 4 volumes, dans une collection de poche, est également en préparation, qui couvrira la période XVI-XVIII^e siècles, de Marguerite de Navarre à Olympe de Gouges⁷.

Bien souvent, cette réapparition des autrices de théâtre s'est appuyée sur un travail de retour aux sources de l'histoire du théâtre, là où ces femmes et leurs œuvres étaient encore visibles : dans ces dictionnaires dramatiques du XVIII^e siècle qui les indexèrent au même titre que leurs homologues masculins, avec ce souci d'exhaustivité qui les caractérise, afin de conserver la mémoire du théâtre avant que tout ne disparaisse. Ces recueils sont d'autant plus précieux qu'ils apportent une certaine légitimité à la figure de la dramaturge de l'Ancien Régime, en informant sur ses modes d'intervention dans l'espace social et culturel de l'époque. Ils fournissent donc des éléments pour reconstruire l'histoire des autrices, de leurs pièces, de leur réception, bref pour leur rendre leur place dans l'histoire du théâtre et de la littérature. Mais leur étude permet aussi de comprendre les modes discriminatoires qui se sont développés au fil du temps dans la construction de l'histoire du théâtre en France, et qui ont abouti à la disparition de ces femmes et de leur mémoire.

Les autrices dans les premiers recueils d'histoire du théâtre (1733-1812)

Ces ouvrages, commodément appelés « dictionnaires dramatiques », sont en fait très variés dans leurs formes et leurs fonctions. Comme le rappelle Martine de Rougemont dans *La Vie théâtrale au XVIII^e siècle*⁸, « une première série de travaux reste attachée aux textes dramatiques : elle en fait l'histoire et la nomenclature » ; il s'agit là d'ouvrages parus dans la première moitié du siècle. Elle poursuit : « Une deuxième vague d'histoires du théâtre, surtout du théâtre français, paraît entre 1752 et 1756, avec des “tablettes”, des “calendriers”, des “répertoires”, des “dictionnaires” ». Puis « la production historique ralentit ». Martine de Rougemont précise également une caractéristique commune de ces ouvrages : « Le souci de faire l'histoire du passé est fondateur. [...] Il s'y ajoute un souci de plus en plus vif de faire l'histoire du présent, d'enregistrer les faits et les dates pour la postérité. » Cette dernière remarque nous intéresse tout particulièrement, car une des grandes problématiques qui sous-tend la présentation des autrices de théâtre et de leurs œuvres s'établit autour de ce rapport histoire du présent/histoire du passé. Il est à noter qu'aucune femme ne participe à cette histoire du théâtre en construction. Selon Claude Jaëcklé-Plunian, qui a soutenu sa thèse sur l'historiographie du théâtre en décembre 2003⁹, la seule personnalité féminine ayant produit un

³. Cecilia Beach, *French Women Playwrights before the Twentieth Century, A Checklist*, Westport-Connecticut-London, Greenwood Press, 1994.

⁴. David Trott, « Bases numérisées et bilans : pour un survol du rôle des femmes dans le théâtre français entre 1700 et 1789 ; table des femmes auteurs, entrepreneurs et salonnières », 1999. Dernière mise à jour : sept. 2000. http://www.chass.utoronto.ca/~trott/fem_aut.htm

⁵. Perry Gethner, *Femmes dramaturges en France (1650-1750), pièces choisies*, Biblio 17 (79), *Papers in French Seventeenth Century Literature*, 1993. Cette édition réunit les 6 pièces suivantes : *L'Amoureux extravagant* de Françoise Pascal ; *Le Favori* de Marie-Catherine Desjardins (M^{me} de Villedieu) ; *Rare-en-tout* d'Anne de La Roche-Guilhen ; *Laodamie reine d'Epire* de Catherine Bernard ; *Arrie et Pétus* de Marie-Anne Barbier ; *Cénie* de Françoise de Graffigny. Gethner fit également paraître une traduction anglaise de ces pièces : *The Lunatic Lover, Plays by French Women of the 17th & 18th Centuries*, Portsmouth, Heinemann, 1994.

⁶. *Femmes dramaturges en France (1650-1750) : pièces choisies. Tome II*, Tübingen, G. Narr, 2002 : *Endymion* de Françoise Pascal ; *Nitétis* de Marie-Catherine Desjardins (M^{me} de Villedieu) ; *Genséric* d'Antoinette Du Ligier de la Garde, M^{me} Deshoulières ; *Comédies en proverbes* de Catherine Durand (M^{me} Bédacier) ; *La Mode* de Marguerite-Jeanne Cordier Delaunay, baronne de Staal ; *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Boccage.

⁷. Aurore Evain, Perry Gethner & Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes, XVI^e-XVIII^e siècles*, Saint-Étienne, PUSE « la cité des dames », 2006-2007.

⁸. Paris, Champion, 2001, p.85.

⁹. *L'Historiographie du théâtre au XVIII^e siècle □ la venue du théâtre à l'histoire*, thèse soutenue en décembre 2003 à la Sorbonne nouvelle, Paris III, sous la direction de Martine de Rougemont, consultable à la bibliothèque de la Sorbonne Nouvelle, Censier.

discours sur le théâtre est M^{lle} de Beaulieu, avec sa défense des comédies parue en 1603¹⁰ ; une théoricienne, donc, au tout début du XVII^e siècle, mais aucune historienne pour les deux siècles qui suivent.

La première étape de cette histoire est amorcée par Maupoint et Beauchamps. Le premier, un avocat, publie en 1733 la *Bibliothèque des théâtres*¹¹, que Claude Jaëcklé-Plunian décrit comme « un excellent répertoire, principalement pour les pièces et auteurs du XVII^e siècle » et qui, malgré des erreurs, a le « mérite principal d'être le premier catalogue bibliographique spécifiquement théâtral »¹². On y trouve un bon recensement des autrices et de leurs œuvres, présentées sobrement, voire avec éloges pour certaines. Suivent de près, en 1735, les *Recherches sur les théâtres de France* de Pierre-François Godar de Beauchamps¹³, lui-même dramaturge et auteur de romans. Il donne à peu près le même genre d'informations que Maupoint avec quelques développements biographiques succincts pour certaines autrices.

Entre-temps a commencé de paraître la fameuse *Histoire du théâtre français* des frères Claude et François Parfaict, dont la publication s'étend de 1734 à 1749, mais qui porte sur la période antérieure à 1721¹⁴. Ici s'amorce une première rupture d'importance pour l'histoire des autrices et de leurs œuvres, d'autant que cet ouvrage restera longtemps une référence. S'ils sont les premiers, indique Claude Jaëcklé-Plunian, à utiliser le titre « histoire du théâtre », ils sont aussi les premiers des auteurs de dictionnaires théâtraux à développer un discours critique concernant les autrices et leurs œuvres. C'est dans cette histoire que se trouve l'origine d'un certain nombre de mécanismes de disparition et de dépréciation qui seront repris par les historiens postérieurs, l'influence des frères Parfaict s'étendant ici jusqu'au XX^e siècle. On y trouve les principales thématiques qui prévaudront dans la présentation de ces autrices : critiques très négatives des pièces, cas de désattribution, affaiblissement de l'auctorialité des femmes dramaturges, mise en valeur d'autres productions littéraires des autrices au détriment de leurs pièces. La seule présentation mesurée concerne une femme encore productive sur la scène littéraire, Madeleine-Angélique de Gomez, elle-même issue d'une famille de comédiens.

Continuateur déclaré des frères Parfaict, Charles de Mouhy fait paraître en 1752 ses *Tablettes dramatiques*¹⁵. Pour tout ce qui concerne le corpus déjà traité par ses prédécesseurs, il s'agit d'une sorte de « copier-coller » de l'ouvrage précédent : on y retrouve les jugements des autrices et les critiques peu favorables de leurs pièces. En revanche, lorsqu'il aborde le corpus postérieur à 1721, lorsque s'efface l'ombre des frères Parfaict, Mouhy trouve un discours original. Les critiques négatives sont alors absentes de cette histoire du présent qui donne une présentation succincte mais élogieuse de deux pièces de Dubocage (*Les Amazones*, 1749) et Graffigny (*Cénie*, 1750).

Quatre ans plus tard, en 1756, Claude Parfaict donne avec Quentin d'Abguerbe un nouveau volume, nourri de ses recherches et de celles de son frère alors décédé : le *Dictionnaire des théâtres de Paris*¹⁶. Il y développe lui aussi des notices concernant des pièces d'autrices jouées après 1721 et jusqu'en 1755, non seulement sur le Théâtre Français, mais aussi sur le Théâtre Italien. C'est la

¹⁰. M^{lle} de Beaulieu, *La Première atteinte contre ceux qui accusent les comédies*, Paris, J. Richer, 1603. Colette Winn a réédité le texte dans *Terrae incognitae de l'écriture féminine*, dir. M.-L. Girou Swiderski, Toronto, Legas, 2004, p. 43-71.

¹¹. *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs*, Paris, Prault, 1733, in 8°.

¹². Communication personnelle. Voir également au sujet de Maupoint la thèse de C. Jaëckmé-Plunian, *L'Historiographie du théâtre...*, voir *supra*, p. 267-270.

¹³. *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année 1161 jusques à présent, par M. de B. P.*, Paris, Prault, 1735, in 4°, 3 parties.

¹⁴. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnés de notes historiques et critiques*, Paris, A. Morin, 1734-49, 15 vol. in 12°.

¹⁵. *Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du théâtre français, l'établissement des théâtres à Paris, ou dictionnaire des pièces et l'abrégé de l'histoire des auteurs et des acteurs*, par M. le chevalier de M, Paris, Jorry, 1752, 2 vol. in 4° ; *Supplément aux Tablettes dramatiques pour les années 1752 et 1753*, Paris, Jorry, 1753-1758, in 8°.

¹⁶. *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique*, 1756, Paris, Lambert ; 2^{nde} éd. avec suppl. : Paris, Rozet, 1767-70, in 12°.

première fois que nous rencontrons le titre « auteur dramatique » attribué à une femme¹⁷ – à Marie Favart plus exactement, par ailleurs fort célèbre comme comédienne.

Un dernier ouvrage complète la production déjà fort riche du milieu du XVIII^e siècle pour l'histoire du théâtre. Il s'agit du *Dictionnaire portatif des théâtres*¹⁸ d'Antoine de Lérès, premier huissier de la Chambre des comptes de Paris, publié en 1754 et suivi en 1763 d'une seconde édition revue et augmentée. Les présentations de Lérès sont généralement neutres, voire favorables aux autrices. L'étude comparative des deux éditions met par ailleurs en lumière des changements d'attribution concernant les pièces de plusieurs d'entre elles.

Dans les années 1760, paraissent également trois autres répertoires qui feront moins date dans l'histoire du théâtre. En 1764, un texte du romancier Dudit de Maizières, intitulé *Les Muses françaises, 1^{re} partie, contenant un tableau universel des théâtres de France*¹⁹, présente succinctement auteurs et autrices. Pour les cas litigieux en matière d'attribution, l'information apportée par Maizières est souvent peu favorable à ces dernières. En 1768, le duc de La Vallière, grand bibliophile et amateur d'art, publie sa *Bibliothèque du Théâtre-Français*²⁰. Il est le premier à réunir la totalité du corpus de Françoise Pascal, autrice lyonnaise du XVII^e siècle. Il est également l'un des rares à ne pas citer Pellegrin comme collaborateur du théâtre de Barbier. Il donne des présentations succinctes mais assez objectives sur les autrices et leurs pièces. Enfin, en 1769, Jean-Auguste Jullien dit Desboulmiers, officier de cavalerie, auteur de contes, de nouvelles et de quelques comédies, propose une *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre Italien*²¹. Dans l'ensemble, cet ouvrage donne des informations précieuses sur les autrices de ce théâtre et il traite de leurs œuvres sur un ton assez élogieux.

Les grands recueils suivants sont ceux de l'abbé Joseph La Porte, polygraphe prolifique qui publie en 1769 une *Histoire littéraire des femmes françaises*²², en 1775 des *Anecdotes dramatiques*²³ et en 1776 un *Dictionnaire dramatique*²⁴ (reprise des *Anecdotes* augmentée de très nombreux résumés de pièces). Ces deux derniers recueils donnent en fait des versions très condensées des passages consacrés aux autrices de théâtre dans le premier. Les critiques souvent très dures de leurs productions théâtrales y apparaissent toutefois plus sobres, car considérablement réduites, mais du même coup assez lapidaires. En outre, les rares autrices dont La Porte avait en 1769 loué les œuvres dramatiques, à savoir Graffigny, Dubocage et Benoist, sont plus sévèrement jugées dans les ouvrages postérieurs, et leur dépréciation est accompagnée de mécanismes de désattribution et d'effacement. Les éloges de la tragédie *Les Amazones* (1749) de Mme Du Bocage présents dans l'*Histoire littéraire des femmes françaises* disparaissent complètement, remplacés par des sous-entendus concernant les cadeaux offerts aux comédiens par l'autrice pour faire jouer sa pièce et une épigramme satirique hostile à la tragédie. Des procédés semblables sont repris pour les deux pièces de Graffigny, *Cénie* (1750) et *La Fille d'Aristide* (1758). Quant à Mme Benoist, dont La Porte avait vivement encouragé les débuts de dramaturge dans une présentation élogieuse de sa comédie, *Le Triomphe de la probité* (1768), elle est quasiment absente des *Annales dramatiques* de 1775 : pas de notice à son nom, et ses deux pièces ne sont citées que dans le supplément. En 1776, La Porte développera une très courte notice sur l'autrice

¹⁷. Le choix d'une désignation propre pour nommer ces dramaturges est le plus souvent escamoté par les critiques ou historiens de théâtre. D'Argenson, dans ses *Notices des œuvres dramatiques* demeurées manuscrites et rédigées entre 1725 et 1756, écrit « auteur femelle » et, plus rarement, « femme auteur ». À la fin du XVII^e siècle, les registres du Théâtre Français de La Grange comportent en revanche la mention « part d'autrice » à trois reprises pour désigner la rémunération revenant à Villedieu, Bernard et Pitel de Longchamp (années 1665, 1687 et 1690).

¹⁸. *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées, une chronologie des auteurs, des musiciens et des opéras*, Paris, Jombert, 1754 (2^{nde} édition corrigée : 1763).

¹⁹. *Les Muses françaises, 1^{re} partie, contenant un tableau universel, par alphabet et numéro, des théâtres de France, avec les noms de leurs auteurs et de toutes les pièces anonymes de ces théâtres, depuis les mystères jusqu'en l'année 1764*, 1764.

²⁰. *Bibliothèque du Théâtre-Français, depuis son origine, contenant un extrait de tous les ouvrages composés pour ce théâtre, depuis les Mystères jusqu'aux pièces de Pierre Corneille, etc.*, Dresde, M. Groell, 1768, in 8^o.

²¹. *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre Italien, depuis son établissement en France jusqu'à l'année 1769, contenant les analyses des principales pièces et un catalogue de toutes celles données sur ce théâtre*, Paris, Lacombe, 1769, 7 vol.

²². *Histoire littéraire des femmes françaises, ou lettres historiques et critiques contenant un précis de la vie des femmes qui se sont distinguées dans la littérature française, par une société de gens de lettres* [par L. et J.-Fr. de La Croix], Paris, Lacombe, 1769, 5 vol.

²³. *Anecdotes dramatiques* [par L. et Clément], Paris, Vve Duchesne, 1775, 3 vol. avec J.-M.-B. Clément.

²⁴. *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres* [par L. et Chamfort], Paris, Lacombe, 1776, 3 vol.

mais ne donnera pas de résumé à ses pièces, contrairement à la majorité des œuvres qui y sont référencées. Question de lieu (de genre d'ouvrage) ou d'époque ? Sans doute les deux.

Un phénomène analogue est en tout cas perceptible dans l'*Abrégé de l'histoire du théâtre françois*²⁵ édité en 1780 par Charles de Mouhy, qui revient au théâtre près de trente ans après la publication de ses *Tablettes dramatiques*, après avoir racheté à Claude Parfaict le privilège du titre de l'*Histoire du théâtre français*. L'*Abrégé*, qui se veut une actualisation de ces deux titres, est un ouvrage souvent confus, qui présente des contradictions et des manques étonnants entre les entrées des pièces et celles des autrices. Par ailleurs, les jugements concernant celles-ci sont souvent fort sévères. Cependant, on trouve aussi dans le troisième volume de cet ouvrage un texte rare et curieux, intitulé « Extrait de l'histoire des dames lettrées qui ont travaillé pour le Théâtre depuis son origine jusqu'en 1780 », dont le ton élogieux contredit plusieurs jugements portés sur les autrices dans le reste du livre. Il n'est donc pas certain qu'il soit de Mouhy, qui a pu le reprendre d'une autre source, en entier ou en partie. Consacré pour plus de la moitié à une présentation très détaillée et très positive des pièces d'éducation de Mme de Genlis, ce traité paraît le seul consacré à une histoire spécifique des femmes dramaturges sous l'Ancien Régime avant la liste de Bonnifet en 1988.

Enfin, le XVIII^e siècle se termine avec les *Annales du théâtre Italien*²⁶ publiées en 1788 par Antoine d'Origny. Rien de particulier à noter dans cet ouvrage si ce n'est qu'il fournit des informations intéressantes sur les autrices du Théâtre Italien ainsi que des renseignements sur la réception de leurs pièces. Nous y trouvons également des notices plus ou moins développées sur la vie des autrices-actrices de ce théâtre.

Pour clore ce panorama et afin de mieux percevoir les évolutions en cours, notamment à propos des dernières autrices de l'Ancien Régime, nous citerons encore deux dictionnaires du début du XIX^e siècle : *Les Annales dramatiques* de Babault (1808-1812)²⁷ et la *Bibliographie dramatique* d'Antoine François Delandine (1818)²⁸.

Les Annales dramatiques, rédigées par une société d'auteurs mais signées Babault, sont une version actualisée des *Annales* de La Porte. On y observe l'utilisation, rare en général mais récurrente ici, du titre « auteur dramatique » (pour Beaunoir, Montanclus, Dufresnoy). Par ailleurs, on constate, surtout pour les femmes dont la production théâtrale a été postérieure à 1776 (donc non répertoriées par La Porte), un très mauvais travail d'actualisation.

La même désinvolture caractérise la *Bibliographie* de Delandine, bibliothécaire à Lyon. De nombreuses œuvres d'autrices répertoriées précédemment sont absentes de ce recueil ; le corpus de Françoise Pascal, pourtant lyonnaise, est incomplet ; les pièces dont l'auteur est incertain sont le plus souvent attribuées aux auteurs masculins supposés. De fait, il s'agit d'une bibliographie extraite du catalogue général de la bibliothèque de Lyon et qui ne présente que des entrées-pièces ; c'est l'auteur lui-même qui le précise dans un avertissement qu'il conclut ainsi : « Il serait facile de compléter cette *Bibliographie* en parcourant nos journaux depuis le commencement du siècle passé jusqu'à nos jours ; ce qui pourrait former un autre volume ; mais celui-ci offrirait peu de pièces remarquables, puisque toutes celles qui ont obtenu quelque célébrité se trouvent dans la Bibliothèque de Lyon, et, par conséquent, annotées ici ». Malgré tout, quelques informations précieuses surgissent et que nous ne rencontrons qu'ici, comme l'identification de M^{lle} Monicault, autrice de la comédie *Le Dédain affecté* (1723) : « Cette dame, petite-nièce de Bourdaloue, écrit Delandine, n'a donné que cette pièce, qu'on attribue mal à propos à son frère, consul de France ». Seul Delandine reprend ce renseignement donné en préface à la réédition de la pièce en 1791 dans la collection « Chefs d'œuvre dramatiques » : il s'agit d'un témoignage rare et précieux, celui de l'arrière petite-nièce de Mlle Monicault, qui confirme en 1785, suite à une annonce publiée dans le *Journal de Paris*²⁹, que cette dernière fut bien l'autrice de

²⁵. *Abrégé de l'histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'au 1^{er} juin 1780, précédé du dictionnaire de toutes les pièces de théâtre jouées et imprimées, du dictionnaire des auteurs dramatiques et du dictionnaire des acteurs et actrices, par M. le chevalier de M.*, Paris, L. Jorry, 1780, 3 vol. Le 4^e volume est d'Origny.

²⁶. *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 vol. in 8.

²⁷. *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, Paris, Babault, 1808-1812.

²⁸. *Bibliographie dramatique ou tablettes alphabétiques du théâtre des diverses nations*, Paris, Renouard, 1818, 1 vol.

²⁹. Les auteurs de ce volume avaient passé une annonce dans le *Journal de Paris* du 2 juin 1785 afin d'avoir des informations concernant l'auteur de cette pièce et son sexe, retraçant l'histoire de son attribution dans les différents périodiques et Histoires du théâtre de l'époque : « Quelques recherches que nous ayons faites, nous n'avons pu découvrir aucune

la pièce, et non son frère, alors en Louisiane, en charge de la colonie française du Mississippi (de 1719 à 1724).

Autrices absentes, corpus théâtraux incomplets, entrées d'autrices inexistantes, ces deux recueils du début du XIX^e siècle ont tendance à ignorer les femmes dramaturges qui constituent l'histoire du présent ou du passé proche, encore vivantes pour la plupart au moment où leurs auteurs écrivent. Babault et Delandine semblent manquer de sources ou ne pas faire le travail historique qu'ont fait leurs prédécesseurs. Au final, sur quatorze autrices de théâtre répertoriées sous le règne de Louis XVI, cinq disparaissent complètement, cinq autres n'ont pas d'entrée³⁰ chez Babault, ce qui empêche l'accès à leur corpus ; les autres ont rarement l'ensemble de leurs œuvres répertoriées.

Le processus de la disparition se met donc en place. Il serait bien sûr intéressant de comparer le traitement des autrices avec celui des auteurs de la même période pour voir si d'autres critères que celui du sexe ont été appliqués à ces corpus, qui ont pu renforcer la misogynie à l'œuvre (manque d'intérêt pour l'histoire au présent, manque de rigueur des critiques pour cette fin d'Ancien Régime jugée décadente). Il n'en reste pas moins qu'un des deux sexes tend à s'effacer, victime depuis de nombreuses décennies de commentaires dépréciatifs et, dans la dernière période, d'un manque de curiosité évident.

Les mécanismes de la disparition des autrices dans l'émergence d'une Histoire du théâtre

L'étude comparative du traitement des autrices et de leurs œuvres dans ces dictionnaires permet de dégager trois grands mécanismes responsables de leur disparition :

- les passages d'une histoire du présent à une histoire du passé ;
- les variations de discours entre les entrées-autrices et les entrées-pièces ;
- le déplacement des enjeux de la présence des autrices dans l'Histoire du théâtre.

De fait, ces trois mécanismes se recoupent, puisqu'ils mettent en cause, chacun à leur façon, la question de la légitimité du statut de dramaturge pour les femmes, les parquant dans une temporalité à part, fugitive, transitoire et anecdotique. Plus cette histoire s'institutionnalise au cours du XIX^e siècle, plus cette expulsion du panthéon littéraire en construction devient effective. Le fait que l'écriture théâtrale soit traditionnellement genrée du côté du masculin accentue ici ce phénomène et permet d'éclairer les lieux stratégiques où se construit l'exclusion.

Histoire du présent / Histoire du passé

La détérioration des discours sur l'autrice et ses œuvres lorsque celle-ci quitte l'histoire du présent pour intégrer l'histoire du passé est un phénomène récurrent. Dans un premier temps, la disparition effective de la dramaturge libère une parole hostile, jusqu'alors peu audible, voire absente des discours critiques du vivant de l'autrice. Nous assistons à ce phénomène pour au moins cinq autrices, dramaturges d'importance : Barbier, Gomez, Riccoboni-Baletti, Dubocage et Favart.

Prenons l'exemple de *Cléarque, tyran d'Héraclée* de Gomez chez Mouhy : le commentaire de 1752 dans ses *Tablettes dramatiques* se résume à : « Tragédie faiblement écrite » ; en 1780, soit dix ans après la mort de l'autrice, il devient : « fut jouée quatre fois : c'était assez, car elle est bien faible et mal écrite ». Nous retrouvons ce même effet d'amplification au sujet de sa pièce *Habis*. Le commentaire de 1752, « elle eut un grand succès dans sa nouveauté ; elle n'en a pas eu autant à la reprise du 14 mai 1732 », perd en sobriété et devient en 1780 : « Elle eut un grand succès dans sa nouveauté, vingt-six représentations ; mais à la reprise le 14 mai 1732, elle fut on ne peut pas plus faible. »

Le cas de Riccoboni-Baletti est un peu semblable. C'est La Porte, dans son dictionnaire de 1775, qui inaugure, quatre ans après la mort de l'autrice, les discours repris par la suite dans les histoires du théâtre : mise en avant de la comédienne et de l'épouse, dépréciation de ses pièces, analyse selon laquelle la mauvaise réception de ses pièces serait à l'origine de l'abandon de son activité de dramaturge (thème fréquemment repris pour d'autres autrices), confusion des noms avec

particularité sur l'auteur de cette pièce. Les écrivains qui se sont occupés de l'Art Dramatique, ne sont pas même d'accord sur son sexe ».

³⁰. Saint-Léger, Gouges, Claret de Fleurieu, Raucourt (une entrée d'actrice sans mention de sa pièce dans les *Annales*, pas de mention de sa pièce chez Delandine).

Riccoboni-Mézières, sa belle-fille, également dramaturge... Pour le cas de Favart, nous retrouvons un phénomène classique pour les autrices-actrices de l'Ancien Régime : au fil du temps, la dramaturge est oubliée, l'histoire ne retenant que la comédienne et accumulant les signes de dépréciation ou de désattribution des productions écrites. Chez Lérès, par exemple, la première édition indique, à l'entrée de la dramaturge : « Elle a d'ailleurs fait preuve d'un esprit brillant et solide en composant en société avec M. Harny *Les Amours de Bastien et Bastienne* ». Dans la seconde édition (1763), la phrase devient : « Elle a d'ailleurs fait preuve d'esprit en composant en société *Les Amours de Bastien et Bastienne ; Les Ensorcelés ; La Fête d'Amour ; La Fille mal gardée ; La Fortune au village ; Annette et Lubin.* » En dix ans, la liste des œuvres de Marie-Anne Favart s'est allongée, mais son esprit a disparu.

À l'inverse, des dramaturges à l'auctorialité très faible, dont les pièces ont été jouées sous l'anonymat de leur vivant, sont parfois révélées et identifiées après leur mort. Les sources n'étant que très rarement citées et l'information restant très floue, ces attributions restent sujettes à caution, et les dictionnaires suivants les reprennent ou non selon les cas. Les ouvrages se contredisent, l'écheveau s'emmêle et l'auctorialité révélée devient « bâtarde », incertaine et anecdotique. C'est le cas de M^{me} Ulrich, autrice de *La Folle en chère*, également attribuée à Dancourt (1690) ; de M^{lle} Monicault, dont la comédie *Le Dédain affecté* (1723) est référencée sous le nom de son frère présumé, M. Monicault ; de Denise Lebrun, autrice de la tragédie *Thélamire* (1739), attribuée au marquis de Thibouville ; de Mme de La Caillerie, dont la participation à la pièce *Le Songe vérifié* (1751) s'efface au profit des deux autres collaborateurs cités, Gandini et Carlin, célèbres acteurs de la Comédie Italienne. Il en va de même pour Marie-Anne de Bouillon, dont on cite ou non la collaboration à *Mustapha et Zeangir*, officiellement référencé sous le nom de son secrétaire, Belin. Pour certaines, les informations se contredisent au point de rendre l'identification de l'autrice impossible derrière les recours supposés au pseudonyme, le jeu sans fin des attributions et les prétendues collaborations : dans ce dernier cas, l'identité de l'autrice devient indissociable de celle de son collaborateur ou collaboratrice, souvent époux, frère, ou même rarement amie, empêchant la reconnaissance de son travail d'écriture. Cette situation atteint son apogée avec le couple Robineau-Beauvoir : Mme de Beauvoir est généralement un pseudonyme attribué à M. Robineau, qui avait choisi l'anagramme « M. de Beauvoir » pour signer ses pièces. Plusieurs pièces furent également publiées sous le nom de son épouse, Mme de Beauvoir, nom d'autrice supposé de Mme Robineau. Il reste à déterminer si « Mme de Beauvoir » fut en effet un pseudonyme féminisé de M. Robineau comme la plupart des historiens du théâtre l'affirment, ou si Mme Robineau a bel et bien écrit ou collaboré à l'écriture des œuvres, comme dans le cas du couple Favart.

Cet affaiblissement de l'auctorialité des autrices de théâtre semble se renforcer dans les deux dernières décennies de l'Ancien Régime. Plus nombreuses, les autrices sont aussi plus difficilement identifiables. Cela inaugure peut-être le tournant qui s'opère au début du XIX^e siècle : comme nous l'avons observé, l'actualisation du présent et sa transformation en histoire du passé se fait mal, entraînant au pire une disparition de l'autrice, au mieux une dispersion de son corpus, souvent amputé.

Entre l'affaiblissement de l'éloge, toujours ambigu lorsqu'il s'agit des femmes, et le renforcement des mécanismes de dépréciation et de désattribution au fur et à mesure que s'écrit et se réécrit l'histoire du théâtre, c'est bien l'exclusion de la dramaturge des modes d'intégration à un panthéon littéraire qui se joue ici.

Entrées-autrices / Entrées-pièces

La comparaison des entrées-autrices et des entrées-pièces nous conduit par ailleurs à découvrir des contradictions notables à l'intérieur d'un même ouvrage : de façon générale, les entrées-pièces proposent des jugements et des attributions beaucoup plus défavorables à la dramaturge que les entrées-autrices, qui gardent un ton modéré, voire louangeur.

Comme le montre le tableau suivant, c'est la question de l'attribution qui est au cœur de cette divergence de tons :

Source	Entrée autrices	Entrée pièces
Léris, 1763	Catherine Bernard : « Elle étoit fort liée avec Fontenelle, & l'on a prétendu, avec assez de vraisemblance, qu'il avoit eu part à ses deux Trag. qui sont, <i>Laodamie</i> , & <i>Brutus</i> , & même à ses autres Ouvrages. »	<i>Brutus</i> : « l'on a prétendu que M. de Fontenelle y avait la meilleure part. »
	Marie-Anne Favart : « Elle a d'ailleurs fait preuve d'esprit, en composant en société [...] <i>Annette et Lubin</i> . »	<i>Annette et Lubin</i> : « par M. Favart »
Duduit de Maizières, 1764	Françoise Thérèse Dalibard : « Aux Italiens : <i>La Rivale suivante</i> , comédie, 3 actes en prose, 1752. » [le titre est <i>la Rivale confidente</i>]	<i>La Rivale confidente</i> : (indexée dans les pièces anonymes)
La Porte, 1775	Catherine Bernard : « On prétend que M. de Fontenelle, que les liens de l'amitié, plus encore que ceux de la parenté, attachoient à Mademoiselle Bernard, contribua par ses conseils & ses secours, au succès de ses ouvrages. »	<i>Brutus</i> : « On croit que Fontenelle, qui estimoit beaucoup M ^{lle} Bernard, eut grande part à cette Tragédie, ainsi qu'aux autres ouvrages de cette Demoiselle. »
	Marie-Jeanne Riccoboni-Maizières : « On prétend qu'elle a composé les Scènes Françaises du <i>Prince de Salerne</i> , & les deux premiers Actes de la Comédie des <i>Caquets</i> . »	<i>Les Caquets</i> : « Comédie en trois Actes, en Prose, par M. Riccoboni ; au Théâtre Italien, 1761. L'idée de cette Pièce est prise d'une Comédie de Goldoni, qui a pour titre <i>Li Pettegolezzi</i> . M. Riccoboni nous apprend dans un Avertissement qui est au-devant de sa Pièce, qu'une Dame avoit jetté sur le papier les deux premiers Actes de cette Comédie, qu'il ne les a que très-légèrement retouchés, & qu'il ne peut donner comme de lui que le dernier Acte seulement. »
	Françoise de Graffigny : « L'Auteur du <i>Colporteur</i> prétend que Madame de Graffigny n'est pas l'Auteur de ces deux Ouvrages [<i>Lettres d'une Péruvienne</i> & <i>Cénie</i>]. "Elle acheta, dit-il, le premier d'un Abbé ; & un autre Abbé, plus généreux, lui donna le second". C'est une assertion qu'il seroit difficile de prouver. <i>Zilia</i> & <i>Cénie</i> sont deux sœurs qui se ressemblent trop, pour n'avoir pas été enfantées par la même mere. »	<i>Cénie</i> : « On prétend que Mme de Graffigny n'étoit que la dixième partie d'Auteur de cette Comédie. Ceux qui la connoissoient particulièrement savent même quels étoient les beaux-esprits qui tenoient alternativement sa plume ; c'est de la même façon qu'ont été composées les <i>Lettres Péruviennes</i> . »
Babault, 1808	Catherine Bernard : « M ^{lle} Bernard étoit parente de Corneille et de Fontenelle. On prétend que ce dernier eut part à ses ouvrages. »	<i>Brutus</i> : « On croit que Fontenelle, qui estimait beaucoup M ^{lle} Bernard, eut grande part à cette tragédie, ainsi qu'aux autres ouvrages de cette demoiselle. » [reprise à l'identique de La Porte]
	Marie-Anne Favart : « Dans le recueil imprimé des œuvres du mari, le cinquième tome a été mis sous le nom de la femme. Il contient <i>Les Amours de Bastien et de Bastienne</i> , <i>Les Ensorcelés ou Jeannot et Jeannette</i> , <i>La Fille mal gardée ou le Pédant amoureux</i> , <i>La Fortune au village</i> , <i>La Fête d'amour ou Lucas et Colinette</i> , <i>Annette et Lubin</i> . Mme Favart a eu part, effectivement, à ces pièces, où l'on retrouve la touche fine et délicate de son mari. »	<i>Bastien et Bastienne</i> : « de Favart » <i>Annette et Lubin</i> : « par Favart. [...] On parle beaucoup, dit un ancien journaliste, d'une chanson faite par Marmontel, sur l'abbé de Voisenon et madame Favart, à l'occasion de la pièce d' <i>Annette et Lubin</i> , qui est mise sous le nom de cette dernière »

Le tableau ci-dessous présente quelques variations repérées dans l'ouvrage de Mouhy de 1780, qui offre trois lieux de discours : les auteurs de théâtre (volume 1) ; les pièces de théâtre (volume 2) ; l'éloge des autrices de théâtre, dans son « Extrait de l'histoire des dames lettrées qui ont travaillé pour le théâtre » (volume 3).

Entrée autrice	Entrée pièces	Extrait de l'histoire des dames lettrées...
Marie-Anne Barbier : « Ses liaisons intimes avec l'Abbé Pellegrin firent imaginer qu'il avait la plus grande part à toutes ces Pièces. »	<p><i>Arrie et Pétus</i> : « tragédie de Mademoiselle Barbier [...] son succès éclaira les Amateurs du théâtre ; il se réunirent tous pour soutenir que la pièce était de l'Abbé Pellegrin »</p> <p><i>Cornélie, mère des Gracques</i> : « tragédie de mademoiselle Barbier [...]. On ne doit pas oublier de répéter ici que l'on a toujours attribué à l'Abbé Pellegrin toutes les Pièces que renferme le théâtre de Mademoiselle Barbier. »</p> <p><i>Le Faucon</i> : « de l'abbé Pellegrin, jouée sous le nom de Mademoiselle Barbier. »</p> <p><i>Tomiris, reine des Scythes</i> : « tragédie de Mademoiselle Barbier [...]. Quoique cette Pièce ait été mise au Théâtre et imprimée sous le nom de Mademoiselle Barbier, il est de fait qu'elle est de l'Abbé Pellegrin. »</p>	« Il n'est pas douteux que sans la prévention où tout le monde était que les pièces qu'a mises au théâtre mademoiselle Barbier étaient de l'abbé Pellegrin, cette demoiselle qui les fit représenter sous son nom, aurait acquis une gloire méritée ; mais quoi qu'elle pût avancer pour détruire cette injuste prévention, ainsi que cet abbé lui-même, rien ne put la détruire ; aujourd'hui même elle subsiste encore : cependant il est sûr et il peut même être démontré qu'elle est l'auteur d'Arie et Petus ; de Cornélie, qui fut jouée un an après ; de la comédie du Faucon, des deux tragédies de Thomiris, de la mort de Jules César et de trois opéras. Tout ce qu'on peut répondre aux suppositions, c'est qu'elle y donna lieu par la confiance qu'elle avait en l'abbé Pellegrin, auquel elle lisait ses ouvrages, à qui elle demandait des conseils, parce qu'il entendait parfaitement la marche théâtrale et qu'elle se faisait l'honneur de les suivre. »
Mme de Saint-Chamond [Mazarelli] : « Saint-Chamont (Madame la Marquise de) donna en 1771 une Comédie intitulée <i>Les Amants sans le savoir, qui fit grand plaisir</i> »	<i>Les Amants sans le savoir</i> : « comédie en trois actes, en prose, de Madame la Marquise de S. C. jouée le 6 juillet 1771, eut quatre représentations ; malgré son peu de succès , cette Pièce est intéressante et en méritait davantage. »	« comme Madame la marquise de Saint Ch. et Madame la comtesse de B... [Beauharnais] n'ont point mis leurs noms dans les jolis ouvrages qu'elles ont publiés, même pour le théâtre, je les respecte trop pour les faire connaître ici, puisque, trop modestes , elles ont toujours gardé l'anonyme. »

La notice par nom d'autrice se plie souvent à une rhétorique de l'éloge, traditionnelle lorsqu'il s'agit d'illustrer la femme de lettres et de mettre en scène la présence féminine à l'intérieur d'un ouvrage dominé par le masculin : le féminin ouvre un espace de légèreté, de galanterie et de mondanité. Cette donnée disparaît pour les entrées par pièce, qui introduisent, sur un mode direct, la production des autrices. Pour les autrices-actrices, le phénomène s'inverse : il arrive que la notice de l'entrée autrice omette de mentionner l'activité dramaturgique pour ne garder que l'activité de la comédienne ; ce n'est qu'aux entrées-pièces que la production écrite de la dramaturge est mentionnée. L'entrée de l'autrice-actrice participe alors d'avantage dans ce cas à l'effacement de son auctorialité.

Une Histoire du théâtre en construction

Une troisième tension concerne les enjeux de la présence des autrices dans l'histoire du théâtre. Lorsqu'il s'agit de conserver le souvenir du passé, la présence des autrices permet de consolider un patrimoine exhaustif, où la présence des femmes érudites et lettrées est garante du degré de civilité de cette société. Les autrices viennent renforcer le prestige littéraire de la nation, moins par leurs œuvres que du fait même de leur présence dans le paysage théâtral du passé, signe d'exception et de supériorité culturelle.

Lorsqu'il s'agit, en revanche, d'élaborer des modèles littéraires pour l'avenir, d'établir un lien de filiation et de descendance, bref de construire une généalogie théâtrale, les tris s'opèrent : les autrices sont brutalement exclues ou déconsidérées par des jugements critiques hostiles. Cette sélection s'opère essentiellement lorsqu'il y a « littérisation » de l'histoire du théâtre. Il faut donc situer ces recueils et leurs discours sur les autrices en fonction de leur contexte littéraire et de leur degré de rédactionnel.

De fait, les historiens romantiques critiquent ces listes et nomenclatures du XVIII^e qui n'ont pas produit de *discours* sur le théâtre. S'attelant pour leur part à cette tâche, ils classent, sélectionnent, théorisent selon des logiques qui n'échappent pas à l'idéologie, et en premier lieu celle de la supériorité masculine.

Si l'étape de la sélection a permis de mettre en forme un discours sur l'histoire du théâtre, c'est certainement ici, cependant, que se sont définis les modes de représentation des femmes dans cette histoire. L'histoire a déplacé ses objectifs en se nationalisant : alors que le XVIII^e siècle cherchait à sauvegarder la mémoire collective en finalisant une représentation globale et totalisante de la production dramatique passée et/ou présente, le XIX^e siècle s'est attaqué à la construction d'une postérité répondant aux impératifs de classe et de sexe de la pensée dominante.

Nous retrouvons d'ailleurs les premiers signes de disparition de l'autrice de théâtre au XVIII^e siècle dans les rares parties rédactionnelles de ces dictionnaires, amorces d'un discours historique théâtral : à savoir les quelques articles sur des concepts clefs du théâtre (la tragédie, le comique, le dénouement...) où aucune autrice n'est citée en exemple. De même, les préfaces ne font, selon Claude Jaëcklé-Plunian, aucune référence à ces femmes et à leurs œuvres.

Ces tensions dans le traitement des autrices de théâtre, qui émergent à quelques endroits charnières de la construction de l'histoire du théâtre, constituent des pistes à explorer concernant les enjeux de la participation des femmes à l'écriture théâtrale.

Les effets de la disparition, entre hier et aujourd'hui : bilan.

La disparition progressive des femmes dramaturges de l'Ancien Régime peut donc s'expliquer par divers mécanismes d'élaboration de l'histoire théâtrale et littéraire, où figurent en bonne place deux phénomènes : la constitution d'une histoire du théâtre par les « historiens romantiques » du XIX^e siècle, qui s'oppose aux nomenclatures du XVIII^e ; la transmission brute, non vérifiée, des données du XVIII^e siècle concernant les femmes ayant survécu au tri opéré.

En outre, plusieurs facteurs relevant purement de l'idéologie masculiniste sous-tendent la disparition progressive des autrices de l'histoire du théâtre :

- leur sexe les range d'emblée parmi les auteurs de 3^e ordre, peu traités, voire oubliés ;
- leur statut d'exception dans l'histoire du théâtre les exclut de toute fonction d'exemplarité, puisque jamais leurs œuvres ne sont référencées et citées comme exemples ou modèles dans les notices consacrées à un genre, à une définition d'esthétique théâtrale, à une présentation générale ;
- leur statut social fait qu'elles demeurent des corps au présent. La dramaturge, en échappant à l'éphémère du théâtre, défie et contredit cette place qui lui est imposée en raison de son sexe. L'actrice fait ici office de contre-exemple : elle est une présence acceptée car fugitive et mortelle ; parce qu'elle ne perdure pas et qu'elle ne contredit pas la définition de « la femme », elle est sur-représentée dans l'histoire du théâtre. Contrairement à l'autrice, l'actrice ne doit sa postérité qu'au regard et au discours de l'autre sur elle : elle permet une représentation imaginaire qui ramène toujours à son corps, à sa présence charnelle, érotisée et fragile. L'actrice ne sort pas de son corps lorsque l'autrice y échappe.

*

* *

L'étude de ces recueils constitue donc une base d'informations essentielle pour répertorier ces femmes, entamer un travail de vérification et d'analyse des données. Elle permet également, dans un deuxième temps, de repérer la mise en place des mécanismes de discrimination sexuelle dans la construction de l'histoire du théâtre, à travers son évolution et l'analyse des différents discours portés sur les autrices et leurs œuvres.

Ces recueils offrent surtout une légitimité aux dramaturges d'hier et d'aujourd'hui, celle consacrée par l'héritage et la transmission, dans une histoire qu'il reste encore à faire émerger et à consolider. En effet, si, de genre populaire, le théâtre est devenu genre élitiste, nous pouvons considérer, au regard des programmations des saisons théâtrales actuelles, que la place de la dramaturge contemporaine subit encore ces effets de disparition et de délégitimation. La part des pièces écrites par des femmes et représentées sur les scènes parisiennes pour la saison 2002-2003 atteint à peine 20% et tourne le plus souvent autour de 10 à 12 % sur les principales scènes publiques de la création contemporaine. Les éditions Actes Sud Papiers comptent, parmi leurs dramaturges publiés dans le catalogue 2002, 78% d'auteurs et 22% d'autrices. Les Solitaires Intempestifs, édition spécialisée dans le théâtre contemporain, publie 85% d'hommes et 15 % de femmes. Le site Théâtre-contemporain.net référence pour sa part 82% d'auteurs et 18% d'autrices ; dans les six derniers mois, parmi les pièces contemporaines représentées en France et mentionnées sur ce site, nous comptons 16% de pièces écrites par des autrices et 84% par des auteurs. Quant au Théâtre du Rond Point, qui se veut « un centre autour duquel se créent, tournent, s'incarnent et se renouvellent les idées d'aujourd'hui³¹ », il présentait dans sa programmation 2002-2003 (rubrique « Le Rond-Point des auteurs ») 4 autrices pour 38 auteurs, soit une part de 10%. Pour la saison 2003-2004, le pourcentage des autrices jouées dans ce théâtre tombe à 4%.

Devant ce constat, nous pouvons avancer qu'un des freins à la visibilité des dramaturges contemporaines tient aussi à cette absence d'héritage, à une histoire qui est celle d'une disparition, empêchant une certaine légitimité sociale et psychique face à l'acte d'écriture dramatique et à sa revendication. La dramaturge demeure inscrite dans une sphère à part, dans une zone d'exception culturelle qui échappe souvent aux réseaux de production officiels du théâtre contemporain.

Quelques chiffres permettront également de conclure sur une mise en perspective de cette histoire, d'hier à aujourd'hui : la représentation des autrices dans le dictionnaire de Charles de Mouhy en 1780 était de 3%. La représentation des autrices françaises, deux siècles plus tard, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin en 1991 est également de 3% alors qu'il concerne les XIX^e et XX^e siècles ! Si le premier chiffre rend effectivement compte de la part de la production dramatique des femmes à cette époque, ce n'est bien sûr pas le cas pour le second. La visibilité de la dramaturge aujourd'hui, dans une histoire mixte du théâtre, est paradoxalement moindre que sous l'Ancien Régime.

³¹. Sous-titre de la page 2 du programme de la saison 2003/2004.