

# Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

Éditeur : Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités

22 | 2025

Théâtre de femmes du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle : archive, édition, dramaturgie

---

## De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin XVIII<sup>e</sup>- début XIX<sup>e</sup> siècle ?

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

---

 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=928>

DOI : 10.35562/pfl.928

### Référence électronique

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin XVIII<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle ? », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 05 février 2026, consulté le 16 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=928>

### Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR



## SOMMAIRE

---

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau et Michèle Rosellini

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)

Perry Gethner

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

### **I. Le matrimoine théâtral : des archives aux ressources numériques**

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey et Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)

Alicia C. Montoya

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au xviii<sup>e</sup> siècle

Caroline Mogenet

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

### **II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps**

Isabelle Garnier

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Edwige Keller-Rahbé

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin xviii<sup>e</sup>-début xix<sup>e</sup> siècle ?

Charline Granger

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Logan J. Connors

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

### **III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle**

Nina Hugot

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Juliette Cherbuliez

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Theresa Varney Kennedy

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Dario Maria Nicolosi

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au xviii<sup>e</sup> siècle, ou le genre renversé

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

### **IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène**

Dariusz Krawczyk

Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Bénédicte Louvat

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Vitaline Roudil et Aurore Évain

Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Éliane Viennot

Conclusions

# De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin XVIII<sup>e</sup>- début XIX<sup>e</sup> siècle ?

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

## PLAN

---

Des publications anonymes ou presque  
Qui publie ? Entre jeu identifiant et publication posthume  
Quelques angles morts

## TEXTE

---

- 1 Le théâtre de société a parfois été considéré comme une émanation du salon, soit un lieu féminin, ouvert à une certaine affirmation de la femme, même si la salonnière est rarement autrice et a surtout vocation à laisser les hommes s'exprimer. Ces ambiguïtés constitutives expliquent que lorsqu'on tente d'analyser quelques parcours d'autrices de théâtre de société de la scène à la publication, on s'aperçoit que la pratique amateur ne constitue pas forcément une aide pour accéder à un parcours « complet » allant de l'écriture à la publication. L'édition des pièces ou des scénographies de fêtes de société n'est jamais une évidence, y compris pour les auteurs qui, pour des raisons de carrière, opèrent des choix et des modifications dans leurs textes. La situation est bien sûr encore plus complexe pour les femmes, qu'elles écrivent pour leur propre scène ou pour un autre lieu de sociabilité. Les contraintes et les freins à la publication sont multiples : posture de modestie, refus de publier sous leur nom, délais, autocensure, refus divers...
- 2 À travers des exemples variés d'autrices de théâtre de société (femmes du monde, actrices, autrices par ailleurs d'autres types d'ouvrages, etc.), il s'agit d'analyser les différents cheminements de leurs textes, attestés par des représentations, parfois perdus, restés manuscrits ou publiés sous diverses formes (seuls, en recueils, inclus dans d'autres œuvres, *ante* ou *post mortem*, encadrés ou non de paratextes écrits par elles ou par d'autres interprétant leur

démarche). Une ébauche de typologie montre des parcours différents : publication grâce à un intercesseur du vivant de l'autrice (Félicité de Genlis<sup>1</sup>), publication anonyme restreinte (Charlotte-Jeanne Béraud de Montesson<sup>2</sup>), publication du vivant de l'autrice avec une désignation faussement cryptée (Geneviève Savalette de Gléon) ou posthume par un tiers familial (Germaine de Staël<sup>3</sup>). Au-delà des différences, on voit que l'entreprise fait intervenir des critères de temps, de notoriété et de genre (*gender*), qu'elle rencontre des intercesseurs et des opposants et parfois des dénis de « maternité » des œuvres, lieu commun de toute production féminine, ici ravivé par le théâtre qu'il soit amateur ou public. Dans leur diversité, au début d'une enquête qui demande encore des approfondissements, cette typologie et ces parcours dévoilent des tensions et des résistances – y compris sur l'attribution des œuvres – qui font écho aux embûches rencontrées par les autrices.

## Des publications anonymes ou presque

- 3 Un cas récurrent est la publication anonyme, ou affichée comme telle, du vivant de l'autrice, pour des raisons de réserve liées au sexe et au statut social, même si un ensemble de paramètres permet aisément de lever l'anonymat. La publication peut se faire à l'instigation d'un tiers ou de l'autrice elle-même qui préfère s'invisibiliser.
- 4 Le premier cas est illustré par Genlis et son théâtre de société, le second par Montesson et ses *Œuvres anonymes*<sup>4</sup>.
- 5 Si Genlis est plus connue pour son *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* qui reçoit un accueil critique très favorable lors des représentations semi-privées et de la publication, tant il répond à un besoin pédagogique et éditorial, tout en correspondant à l'image recevable de la mère/éducatrice/autrice publiante, il convient de ne pas oublier son *Théâtre de société*. Celui-ci lui ouvre en effet les portes de sa carrière littéraire et de son ascension sociale. Significativement, elle l'abandonne pendant la grande période éducative, notamment lorsqu'elle est « gouverneur » des enfants d'Orléans. Elle y revient sporadiquement durant l'émigration<sup>5</sup> et à son

retour en France<sup>6</sup>. Pourquoi un tel enjeu autour du théâtre de société ? Parce que les talents d'actrice de Genlis lui permettent de compenser son manque d'argent et de relations au sein de la société aristocratique à laquelle elle accède par son mariage « sans dot » en 1763 à l'âge de 17 ans. Grâce aux nombreux spectacles organisés par sa mère durant son enfance<sup>7</sup>, puis au séjour chez le fermier général Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Popelinière, auteur dramatique à ses heures<sup>8</sup>, et enfin à Genlis avec son époux lors d'un séjour riche en divertissements<sup>9</sup>, elle parfait les talents qui lui permettent de conquérir les faveurs de sa belle-famille. Ainsi promue sur le plan social, elle écrit des canevas, pratique des réécritures et des arrangements pour des fêtes de circonstance. Autrice ou presque, elle compose des pièces qui sont liées à l'emploi du temps de la petite société, comme une pièce non conservée, jouée dans un théâtre aménagé dans l'orangerie à la suite d'une excursion à la « Montagne des deux amants<sup>10</sup> », caractéristique de ce type d'écrit, également pratiqué par des auteurs professionnels comme Carmontelle et Pierre Laujon. Parfois, la difficulté de faire jouer les participants est à l'origine d'une pièce, comme le montre la genèse de la comédie en un acte *La Cloison*, racontée dans les *Mémoires* :

Le lendemain matin M. Damézague vint nous demander *ce que nous ferions le soir* ; je proposai d'arranger des proverbes ; il dit que personne dans le château n'en savait jouer ; il ajouta, en riant, que je devrais en jouer un toute seule pour leur donner une leçon. Je répondis que cela n'était pas impossible ; en effet, je l'essayai, et j'inventai ma fameuse scène de *La Cloison*, que j'ai tant jouée depuis [...] <sup>11</sup>.

- 6 L'entrée en écriture est amorcée et Genlis compose en parallèle ses pièces de théâtre d'éducation et de société. Durant son séjour à Spa en 1775, elle compose *Agar dans le désert*, *Les Flacons*, *La Colombe*, pièces jouées sur un petit théâtre de société loué, puis *Les Dangers du monde* et *La Curieuse*, enfin *La Belle et la Bête*, *L'Enfant gâté*, *Le Bailli* (une pièce éducative perdue) et *L'Île heureuse*. Dans le genre du théâtre de société, elle écrit trois comédies. La première est *Les Fausses Délicatesses* composée chez M<sup>me</sup> de Puisieux « que je n'avais montrées à personne pas même à M. de Sauvigny<sup>12</sup> ; il était si prévenu en ma faveur, que, quoiqu'il eût un excellent goût de critique,

je me méfiais de ses éloges<sup>13</sup> ». Genlis décide de consulter Élie-Catherine Fréron et lui fait parvenir, par l'intermédiaire d'un libraire, la pièce accompagnée d'une lettre anonyme signée « Un jeune auteur ». Fréron lui répond, lui conseille de renoncer au marivaudage et l'encourage parce qu'elle a « *des idées, de la saillie dans l'esprit, et par-dessus tout, une bonne tête, et le talent de faire un bon plan* »<sup>14</sup>. Deux autres pièces, *La Mère rivale* et *L'Amant anonyme*, sont composées en quinze jours à Villers-Cotterêts, haut lieu du théâtre de société. Ce sont donc trois pièces que demande Billardon de Sauvigny pour le *Parnasse des dames*. Genlis accepte « à condition qu'il [lui] garderait le plus inviolable secret<sup>15</sup> ». On a là une genèse de publication type des comédies de société par une femme avec une publication anonyme à la demande d'un tiers, ici un homme connu du monde du théâtre et de l'édition. Les pièces paraissent dans cette publication par souscription en volumes, qui hésite entre manuel et anthologie d'ouvrages de femmes, prévue à l'origine en cinq volumes, étendus à dix, classés par ordre chronologique. Genlis est publiée dans les deux derniers tomes avec cet « Avertissement » : « Le Théâtre des femmes françaises en deux volumes, ne contient dans le premier que trois pièces dramatiques d'une jeune dame, qui m'ôte la liberté de faire connaître son nom, et de lui offrir le juste tribut de louanges qu'elle mérite<sup>16</sup> ». Cette première publication du *Théâtre de société* de Genlis comprend :

- *La Mère rivale*, comédie en cinq actes (sans l'air « Aimer sans oser le dire... »), p. 1-156 ;
- *L'Amant anonyme*, comédie en cinq actes (sans couplets), p. 157-278 ;
- *Les Fausses Délicatesses*, comédie en trois actes, p. 279-356 avec :
  - une note après le titre, p. 281-282 :

Le charmant conte de M. Marmontel, intitulé *L'Amour mécontent de soi-même*, a donné l'idée de cette pièce. Le caractère de Bélise, héroïne du conte, a servi de modèle à celui de Célie, mais les autres personnages, les incidents et l'intrigue de la comédie sont très différents. Cette note est de la dame auteur de ce Théâtre<sup>17</sup>

(qui demeure dans les éditions suivantes, sauf la dernière phrase),

- ◦ un « Vaudeville paysan à la dame du village en lui présentant une corbeille de fleurs », p. 357-358 (qui disparaît dans les éditions suivantes).

7 Suivent quelques nouvelles éditions du *Théâtre de société* :

- *Théâtre de société* par l'auteur du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Lambert, 1781, 2 vol. (l'anonymat est levé grâce à ces dénominations périphrastiques de renommée) ;
- *Théâtre de société* par l'auteur du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Lausanne, François La Combe, 1781, 2 vol. [t. 1 et t. 2] ;
- *Théâtre de société*, par l'auteur du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Maestricht, Jean-Edme Dufour et Phil. Roux, 1782, 2 vol. [t. 1 et t. 2] ;
- *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, 7 vol., Paris, Michel Lambert, 1785. Dans le tome VI, la genèse de la publication est explicitée et l'auctorialité assumée :

Les trois premières pièces de ce premier volume ont paru, il y a plusieurs années dans le *Parnasse des dames françaises* : on a corrigé dans cette nouvelle édition, non seulement les fautes d'impression de la première, qui étaient sans nombre, mais aussi beaucoup d'autres qui appartenaient à l'auteur et que l'âge qu'elle avait, lorsqu'elle donna ces pièces, pouvait seul rendre excusables<sup>18</sup>. (p. II)

Le volume comprend, outre les trois pièces précédemment publiées (*La Mère rivale* avec l'air « *Aimer sans oser le dire...* », *L'Amant anonyme* avec les « *Couplets* chanté par Jeannette à la fête donnée par l'amant anonyme » et *Les Fausses Délicatesses*), *La Tendresse maternelle* et *La Cloison*, deux comédies en un acte.

- 8 Le tome VII comprend trois comédies en cinq actes : *La Curieuse*<sup>19</sup>, *Zélie, ou l'Ingénue* et *Le Méchant par air*. Les volumes de *Théâtre de société* sont réédités au xix<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>.
- 9 Un second cas est l'anonymat non levé exigé par l'autrice au nom de raisons telles que le statut social, le sexe, la posture de modestie et le fonctionnement de la république des lettres. La trajectoire dramatique et éditoriale de Montesson est exemplaire à cet égard. Son titre, sa fortune, ses relations aristocratiques vont la servir dans un dessein d'ascension et de reconnaissance sociales, entamé avant même son veuvage en 1769. Elle se fait connaître et apprécier comme actrice de théâtre de société, harpiste et chanteuse lyrique chez le prince de Conti, grand amateur de musique et de théâtre dans sa demeure parisienne au Temple, puis dans son château de L'Isle-Adam dès 1766 ; puis pendant ce même été, durant six semaines, chez le duc

d'Orléans, père du futur Philippe-Égalité et veuf depuis 1759, dans sa résidence de Villers-Cotterêts. Elle devient autrice dès 1766 d'après Genlis, grâce à une comédie en cinq actes et en prose intitulée *Marianne ou l'Orpheline*, tirée du roman de Marivaux, dont elle donne une lecture qu'elle attribue dans un premier temps au duc lui-même qui en avait demandé une adaptation à Collé<sup>21</sup>, puis une représentation, épisode détaillé dans les *Mémoires de Genlis*<sup>22</sup> et dans son roman *Les Parvenus*<sup>23</sup>. Pour elle, le duc d'Orléans rompt avec sa maîtresse précédente, Étienne Marie Perrine Le Marquis, dite Marquise, et le mariage morganatique a lieu en 1773.

10 Dans tous les lieux de sociabilité qu'anime Montesson (les résidences de Sainte-Assise, du Raincy et de Villers-Cotterêts, dans son nouvel hôtel particulier du quartier à la mode de la Chaussée d'Antin), le théâtre de société est honoré et reconnu parmi les plus en vue. La différence avec d'autres scènes privées vient du fait que Montesson, outre quelques pièces contemporaines de Voltaire et de Florian, joue essentiellement ses propres comédies, qu'elle crée à un rythme soutenu dont :

- *La Marquise de Sainville ou la Femme sincère*, inspirée de *La Princesse de Clèves* et du *Mari confident* de Destouches, créée en mars 1776 et reprise en 1778 ;
- *Roberts Sciarts* qui met en scène un trait de bienfaisance de Montesquieu relaté par le *Mercure* en mai 1775<sup>24</sup>, créé en mars 1777 avec le duc d'Orléans dans le rôle principal de Dorimont-Montesquieu<sup>25</sup> ;
- *L'Heureux Échange* donnée en mars 1777 avec Montesson dans le rôle féminin principal ;
- *L'Amant romanesque* en mars 1778 ;
- *L'Aventurier comme il y en a peu* en janvier 1779 ;
- *Le Sourd volontaire* et *Les Frères généreux* en 1780 ;
- *L'Homme impassible* et *La Fausse Vertu* en avril 1781 ;
- *L'Héritier généreux* en 1782.

11 Elle s'essaie aussi à la tragédie historique avec *La Comtesse de Bar*, créée en 1783, à laquelle aurait assisté M<sup>me</sup> Du Barry, et *Agnès de Méranie*, créée en 1784.

12 L'apothéose de son théâtre se situe lors du retour à Paris de Voltaire, qu'elle invite à la représentation de *La Marquise de Sainville* et de

*L'Amant romanesque*. La rencontre donne lieu à une scène touchante au cours de laquelle ils se rendent mutuellement hommage<sup>26</sup>.

- 13 Les œuvres de Montesson sont rassemblées et publiées sous le titre d'*Œuvres anonymes*, en huit tomes, entre 1782 et 1785<sup>27</sup>, avec de rares paratextes. Le tome I comporte un seul avant-propos sur *Marianne* qui explique les principes et objectifs de l'adaptation théâtrale, sans rien sur le geste de publication. Seul le tome VII présente un avant-propos éclairant, mais il porte sur l'unique pièce créée hors d'une scène privée, *La Comtesse de Chazelles*, qui fait un four à la Comédie-Française, l'autrice y explique qu'elle revendiquait l'anonymat en cas de succès comme d'échec. Cependant comme la pièce est jugée immorale, elle s'en « avoue l'auteur », non pour une autre représentation, mais pour « en faire imprimer quelques exemplaires, qu[']elle donner[a] à [ses] amis pour les mettre à portée de la juger sous le seul rapport qui ait à [ses] yeux une véritable importance<sup>28</sup> ».
- 14 De très rares exemplaires de pièces séparées existent d'après Joseph-Marie Quérard « parce que vraisemblablement elle les faisait imprimer successivement et les donnait aussitôt, sans attendre qu'on pût former un volume ». Il mentionne également deux volumes contenant quatre pièces (*Marianne*, *La Marquise de Sainville*, *Robert Sciarts* et *L'Heureux Échange*), « plus rares encore que les précédents [...] exécutés dans une imprimerie particulière avant les *Œuvres anonymes* »<sup>29</sup>, qui ne remettent pas en cause le schéma de discrétion assumée.

## Qui publie ? Entre jeu identifiant et publication posthume

- 15 Certaines publications du vivant de l'autrice hésitent entre le devoir de réserve et la volonté de laisser une trace comme dramaturge. C'est le cas entre autres de Geneviève Savalette de Gléon (1732 ?-1795), nièce de Charles-Pierre Savalette de Magnanville dont le théâtre dans le château de La Chevrette est parmi les plus renommés<sup>30</sup>. Rappelons que le château connaît ses heures de gloire avec Lalive de Bellegarde, puis Lalive d'Épinay, qui épouse en 1744 sa cousine Louise Florence Pétronille Tardieu d'Esclavelles, née en 1726, connue sous le nom

de M<sup>me</sup> d'Épinay. Il est loué de 1764 à 1780 à la famille Savalette de Magnanville, puis de 1780 à 1786 au duc et à la duchesse de l'Infantado, Grands d'Espagne. La fille de M<sup>me</sup> d'Épinay, vicomtesse de Belzunce, hérite en 1783 du château, que le vicomte de Belzunce fait détruire avec le théâtre en 1786-1787.

- 16 Le répertoire joué au château est exemplaire de ces contributions diverses du théâtre de société, comme l'indique la *Correspondance littéraire* en novembre 1775<sup>31</sup>:

Outre plusieurs pièces anciennes, comme *Agathe, Juliette et Roméo* [sic], *Les Portugais, Les Prétentions*, etc.<sup>32</sup>, on a donné encore, cette année, ces nouveautés : *Les Deux Orphelines, l'Héritier de village, La Fausse Finesse, Le Ministre de Wakefield* qui sont de M. de Magnanville ; *L'Enlèvement et Henriette*, de M<sup>me</sup> de Gléon ; *L'Officieux importun* de M. de Chastellux.

- 17 Au sein de ces productions masculines non publiées, les pièces de Gléon font exception puisqu'en 1787 paraît un *Recueil de comédies nouvelles*, à Paris, chez Prault. Le volume contient *L'Ascendant de la vertu ou la Paysanne philosophe*, comédie, cinq actes, prose ; *La Fausse Sensibilité*, comédie, cinq actes, prose et *Le Nouvelliste provincial*, comédie, un acte, prose<sup>33</sup>. L'avertissement rédigé par Chastellux dessine le cheminement de la composition à l'édition. Il s'agit d'offrir « au public des productions que nous croyons devoir lui être agréables » et qui n'ont pas « été dérobées à leur auteur », même si elles n'étaient pas « originairement destinées à voir le jour<sup>34</sup> » :

[...] si elle n'a composé ses comédies que pour employer des heures de retraite et de loisir, elle a cédé ensuite à l'opinion de ses amis, qui s'est trouvée plus favorable à ses ouvrages que la sienne propre, et qui l'a déterminée à prendre le public pour juger entre eux et elle<sup>35</sup>.

- 18 Selon un argumentaire récurrent, la lecture est préférée à la scène publique, qui n'est pas envisagée en raison des difficultés accrues par « l'état, le sexe et le caractère de notre auteur<sup>36</sup> ». Les pièces pourraient cependant être représentées (M<sup>lle</sup> Dumesnil<sup>37</sup> aurait brillé dans *La Paysanne philosophe* écrite après son départ à la retraite, preuve que l'autrice ne souhaitait pas être représentée à

Paris, mais l'entreprise est tentée avec succès à Marseille). Chastellux annonce une prochaine publication (qui n'aura pas lieu) « si le succès répond à notre attente, c'est-à-dire s'il est lu avec plaisir, quoique jugé avec rigueur<sup>38</sup> ».

- 19 Bien qu'elle ne soit appelée qu'une fois en tête de l'avertissement « Madame la Marquise de Gl... », puis « l'auteur » tout au long des huit pages, l'autrice est parfaitement identifiée, témoins entre autres les *Mémoires secrets* :

M<sup>me</sup> la marquise de Gléon est un nouvel astre qui paraît sur l'horizon littéraire. Un éditeur galant offre au public un *Recueil de comédies nouvelles* de cette Minerve. Elles sont au nombre de trois [...]. On s'accorde à trouver la troisième pièce sans prétention, vraiment gaie et digne de la scène ; comme offrant une action qui pourrait aisément, avec quelques corrections, s'adapter à l'un de nos théâtres<sup>39</sup>.

D'ailleurs la notice ne se contente pas de cette annonce, mais fait état de la jeunesse de l'autrice (« belle, remplie de talents »), pour l'opposer à sa maturité (« aujourd'hui d'une santé misérable ; jouet du mesmérisme pendant longtemps ») et conclut sur ses contributions littéraires :

M<sup>me</sup> la marquise de Gléon s'étant particulièrement attachée à l'étude des langues étrangères, a non seulement entrepris de faire connaître par des traductions fidèles l'ancien théâtre espagnol, mais aussi de faciliter l'intelligence de Shakespeare par des commentaires français sur les endroits les plus difficiles que le texte a présentés aux Anglais mêmes, et aux grands admirateurs de ce poète célèbre<sup>40</sup>.

- 20 Très différent est l'itinéraire de publication du théâtre de Staël, édité de manière posthume par son fils aîné<sup>41</sup>. Globalement, le théâtre de Staël reste expérimental et ne connaît pas la scène publique, mais des représentations privées (pour huit pièces), des lectures au moins partielles (pour quatre) ou aucune mise en scène ou en voix (pour les sept autres). Sur la question de la représentation, Martine de Rougemont est formelle : écrivaine toute sa vie, Staël se heurte au double interdit paternel et conjugal, décuplé dans le cas du théâtre<sup>42</sup>. Il convient sans doute de distinguer son théâtre de société ou

« de famille »<sup>43</sup> de ses autres pièces (*Sophie, ou les Sentiments secrets*, sans doute achevée en 1786, publiée de manière restreinte du vivant de Staël en 1790<sup>44</sup> ; *Jane Gray*, tragédie historique et politique ; *Thamas*<sup>45</sup> ; *La Mort de Montmorency*, en vers et en cinq actes, lue en public à plusieurs reprises ; *Rosamonde*, composée durant l'été 1791 et *Jean de Witt*, composé en 1797).

- 21 Le théâtre de famille et de société implique la représentation privée (parfois élargie) par ses sujets et ses acteurs (Staël et Albertine notamment), le mode de représentation et les spectateurs. Il privilégie des pièces courtes, en prose, variées d'un point de vue générique (scène lyrique, proverbe dramatique, comédie, drame). C'est le cas d'*Agar et Ismaël* (1805-1806), un sujet biblique déjà traité par Jean-François Marmontel, Genlis et Népomucène-Louis Lemercier, pour lequel Staël innove dans la conception des costumes et des tableaux ; mais aussi de *Geneviève de Brabant* (1807) empruntée à un fonds légendaire allemand adapté et de *La Sunamite* (1808) qui s'appuie sur deux épisodes bibliques mêlant désobéissance maternelle, châtement et résurrection de l'enfant. Les trois pièces, *La Signora Fantastici* (1808), *Le Capitaine Kernadec ou Sept années en un jour* et *Le Mannequin*, composées durant l'exil à Coppet dans les années sombres (1810-1811), développent une veine comique qui s'appuie sur les pouvoirs du théâtre et de l'imaginaire. La première, un proverbe dramatique de circonstance, composé pour égayer une malade, fait l'apologie du théâtre. *Le Capitaine Kernadec ou Sept années en un jour* et *Le Mannequin* développent des mystifications souriantes.
- 22 L'avertissement de l'éditeur, le fils aîné de Staël, justifie la publication des trois pièces du théâtre de famille (« *Agar, Geneviève de Brabant et La Sunamite* ») au nom du souvenir des représentations et de « la sensibilité religieuse »<sup>46</sup>. Pour les autres : « La petite comédie du *Capitaine Kernadec* et les deux proverbes qui la suivent sont des plaisanteries de société »<sup>47</sup>. Quant à *Sapho*, drame « ni représenté, ni même entièrement achevé », sa publication est autorisée par « l'élévation du style » et le « caractère antique »<sup>48</sup>. L'édition actuelle<sup>49</sup> regroupe ces pièces dans le tome II et se livre à une étude approfondie des variantes entre manuscrits et des modifications apportées (selon une pratique courante dans le cas

d'une publication faite par un tiers surtout s'il appartient au cercle familial).

## Quelques angles morts

- 23 Le problème de l'attribution des œuvres, prégnant dans le cas des autrices, est avivé dans le cas des couples et des écritures collectives. À cet égard, Charles-Simon et Justine Favart sont exemplaires. Après des succès (comme *La Chercheuse d'esprit* sur une musique de Jean-Claude Trial en 1741 et *Acajou*, tiré d'*Acajou et Zirphile* de Charles Duclos, avec le compositeur Jean-Baptiste Moulingshem en 1744), Charles-Simon compose avec son épouse et Charles Harny de Guerville une parodie du *Devin du village* de Rousseau (1752), intitulée *Bastien et Bastienne* (1753), dont Mozart utilisera le livret traduit dans sa propre composition, et *Ninette à la cour ou le Caprice amoureux* (1756). Favart est nommé directeur de l'Opéra-Comique en 1758, quatre ans avant la fusion avec la Comédie-Italienne, ce qui fait de lui quasiment un poète officiel. Cependant, les époux écrivent également pour les scènes privées. Justine compose des divertissements dans lesquels elle est autrice et interprète pour la société de M<sup>me</sup> de Monconseil, cousine de la marquise de Prie et amie de Stanislas Leczinski, à Bagatelle. Ces fêtes privées sont aussi des bancs d'essai pour des divertissements à la Comédie-Italienne : certaines restent manuscrites<sup>50</sup> et d'autres sont publiées comme *La Fête d'amour ou Lucas et Colinette*<sup>51</sup>.
- 24 La collaboration des Favart avec Jean-Baptiste Lourdet de Santerre et le compositeur Adolphe Benoît Blaise pour l'opéra-comique d'*Annette et Lubin*, tiré des *Contes* de Marmontel, s'insère dans une série complexe à destination des scènes officielles et privées. Le conte est adapté en opéra-comique par les époux Favart dans un cadre privé en janvier 1762, puis à la Comédie-Italienne en février 1762. Marmontel donne avec Jean-Benjamin de La Borde une pastorale en un acte, également titrée *Annette et Lubin*, sur le théâtre du maréchal de Richelieu le 30 mars 1762. Les époux Favart renchérisent avec une auto-parodie *L'Amour naïf*, jouée chez M<sup>me</sup> de Monconseil<sup>52</sup>. Cependant, s'il est net que la carrière de Favart est inséparable de celle de Justine, comédienne, danseuse, chanteuse et autrice, la part de collaboration et de composition personnelle de celle-ci demeure

difficile à démêler, en dépit de travaux récents<sup>53</sup>. En effet, on constate que le tome V du *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des comédies, parodies et opéra-comiques [sic] qu'il a donnés jusqu'à ce jour* (Paris, Duchesne, 1763), attribue formellement à Justine les pièces suivantes :

- *Les Amours de Bastien et Bastienne* parodie du *Devin du village*, « par M<sup>me</sup> Favart et Monsieur Harny » (1753) ;
- *La Fête d'amour* ou *Lucas et Colinette*, « par M<sup>me</sup> Favart » (1754), dont le prologue porte précisément sur les difficultés d'être autrice et la met en scène expliquant qu'elle a fait versifier sa prose par Chevalier<sup>54</sup> ;
- *Les Ensorcelés* ou *Jeannot et Jeannette* (1757), « parodie », précédée d'une épître dédicatoire de Justine Favart à la princesse de Galitzine ;
- *La Fille mal gardée* ou *le Pédant amoureux*, parodie de *La Provençale* (1758) ;
- les *Ariettes* du *Pédant amoureux* ;
- *La Fortune au village*, parodie de l'acte d'*Églé*, « par M<sup>me</sup> Favart et M. B » [pour M. Bertrand] (1760) ;
- *Annette et Lubin* « comédie en un acte et en vers mêlée d'ariettes et de vaudevilles, par M<sup>me</sup> Favart et M.\*\*\* » , créée le 15 février 1762.

25 Savoir si une pièce a effectivement été jouée en société avant de connaître la scène publique et d'être publiée présente une autre difficulté, car c'est l'itinéraire complet de publicité de la pièce et de son autrice qui est en jeu. Prenons l'exemple d'une autrice-comédienne, en l'occurrence Françoise-Marie-Antoinette-Josèphe Saucerotte dite M<sup>lle</sup> Raucourt. Grande actrice tragique de la Comédie-Française, celle-ci connaît une carrière mouvementée sur le plan historique (Révolution et Empire) et personnel. Elle occupe, comme le montre Sophie Marchand<sup>55</sup>, l'espace journalistique selon une courbe ascendante puis descendante, qui célèbre ses débuts, suscite l'enthousiasme du public, de la cour, du roi et de M<sup>me</sup> Du Barry tant elle semble incarner l'hapax de la comédienne vertueuse, avant qu'on ne fasse courir des rumeurs sur ses amants, puis son homosexualité<sup>56</sup> et qu'on ne monte en épingle ses rivalités (notamment avec M<sup>lle</sup> Saint-Val).

26 M<sup>lle</sup> Raucourt est par ailleurs l'autrice d'*Henriette*, un drame en trois actes, créé et imprimé en 1782<sup>57</sup> dont la création pose question. La base CESAR indique une première représentation chez l'actrice en

décembre 1781 sous le titre de *La Fille déserteur*, avant la création à La Comédie-Française le 3 mars 1782 sous le titre d'*Henriette*, comme le confirment l'édition de 1782 (« représenté pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Française au château des Tuileries, le vendredi premier mars 1782 »), les témoignages et les recettes<sup>58</sup>. Si la représentation privée a eu lieu, elle montrerait l'importance du théâtre de société chez les acteurs et son rôle de test. Quoi qu'il en soit et avant d'autres recherches, la réception de la pièce et ses paratextes montrent les divers écueils rencontrés par une autrice-actrice professionnelle. Si elle est applaudie pour son interprétation dans le rôle principal d'une comtesse travestie en homme pour suivre son amant à la guerre et si la recette plaide en faveur du succès, certains critiquent la pièce et d'autres lui en refusent la maternité. Rapidement publié, le drame est précédé d'un avant-propos de l'autrice qui développe l'apparente spécificité de « l'ouvrage d'une femme », caractérisé par « plus de sensibilité que d'énergie, pas beaucoup d'ordre dans les idées », « le fruit de trois semaines de travail », mais développe surtout, derrière cet apparent aveu de faiblesse, le fonctionnement de la « cabale »<sup>59</sup>, en partie contrebalancée par la bienveillance du public : « Auteur, Actrice, Acteur tout-à-la-fois, que de titres à l'indulgence ! mais aussi que d'armes je donnois à la haine & à l'envie<sup>60</sup> ! ». Enfin, elle démonte l'accusation de plagiat qui lui a été intentée :

[...] ce qu'ils auroient trouvé au-dessous d'eux, ils l'ont trouvé tellement au-dessus de moi, qu'ils se sont empressés d'attribuer mon Ouvrage à des personnes dont les talents dramatiques sont connus & appréciés, & qui, (probablement par un excès de politesse pour moi) ont négligé de rendre leur désaveu authentique<sup>61</sup>.

\*\*\*

- 27 Ces trajectoires d'autrices, du jeu dramatique à l'écriture jusqu'à une éventuelle publication sous des formes diverses, témoignent d'obstacles et de freins aussi nombreux que variés pour accéder à une reconnaissance comparable à celle des hommes, y compris dans le domaine particulier du théâtre de société. En effet, quoique ce dernier semble un lieu de sociabilité ouverte<sup>62</sup> et que les autrices ne demandent ni à conquérir la scène publique, ni à bousculer les cadres

dramatiques, leur activité et même leur apparent succès ne consacrent pas leur indépendance littéraire. Pourtant, la plupart de celles évoquées ici jouissent, à divers titres, de statuts reconnus dans la société (par leur rang), le monde du spectacle (par leur activité professionnelle), voire en politique (par leurs écrits et leur sphère d'influence).

- 28 Mais la porosité que l'on constate entre leurs activités (tenir un salon, écrire et jouer ; être une actrice professionnelle reconnue et écrire pour la scène privée et publique ; s'adonner à différents genres littéraires et au théâtre de société) ne joue pas au niveau des cercles de reconnaissance qui demeurent cloisonnés. À travers les anonymats demandés ou imposés, les publications posthumes apportant ou non des modifications, les difficultés d'attribution et les refus de maternité, les jugements portés par la presse et les nouvelles à la main, le parcours complet de ces pièces de société depuis la représentation jusqu'à la publication montre combien la conquête de l'auctorialité féminine est semée d'écueils que les autrices acceptent, contournent ou, plus rarement, dénoncent. Paradoxalement, alors que ces textes ont été exposés à travers la représentation mondaine, ils demeurent éminemment fragiles, détruits, manuscrits, mutilés et surveillés par différents intercesseurs (éditeurs influents ou intimes parlant à la place des autrices, journalistes et échetiers plus ou moins informés et objectifs) comme si le théâtre de société se caractérisait par un fonctionnement particulier ou, plus sûrement, comme si l'auctorialité féminine, surtout liée à un succès mondain, se révélait particulièrement problématique.

## NOTES

---

1 Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de Genlis (forme internationale BnF).

2 Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie de Riou, marquise de Montesson (forme internationale BnF).

3 Germaine de Staël-Holstein (forme internationale BnF).

4 Montesson, *Œuvres anonymes*, Paris, Didot l'aîné, 1782-1785.

- 5 Genlis, *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française* [...], Paris, Ladvocat, 1825, t. V, p. 60-63.
- 6 *Ibid.*, t. VI, p. 1 et 41.
- 7 *Ibid.*, t. I, p. 33-37 et 47-56.
- 8 *Ibid.*, p. 89.
- 9 *Ibid.*, p. 201.
- 10 *Ibid.*, t. II, p. 73-74. Le toponyme vient d'un fonds légendaire local. « L'orthographe, la graphie et la ponctuation sont modernisées pour l'ensemble des citations et des titres d'ouvrages »
- 11 *Ibid.*, p. 71-72. La pièce sera publiée dans le t. VI du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* (Paris, Lambert, 1785).
- 12 Edme-Louis Billardon de Sauvigny (forme internationale BnF).
- 13 *Ibid.*, t. II, p. 259.
- 14 *Ibid.*, p. 260 et p. 261 (souligné par Genlis).
- 15 *Ibid.*, p. 343.
- 16 « Avertissement », *Parnasse des dames*, t. 9, Paris, Ruault, 1773, n. p.
- 17 L'italique est dans l'édition Billardon de Sauvigny.
- 18 N.D.L.R. Cet avertissement sera publié dès 1781 dans le tome I du *Théâtre de société* de Genlis (Paris, Lambert et Baudoin).
- 19 *La Curieuse*, comédie en deux actes, figure au t. I du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, 4 vol., Paris, Panckouke, 1779 / M. Lambert et F.-J. Baudouin, 1780, p. 255-373.
- 20 Nouvelle édition, Paris, Maradan, 1811, 2 vol. et Paris, Lecointe et Durey, 1823, 2 vol.
- 21 *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)* [...] par Honoré Bonhomme, Paris, Firmin-Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>, 1868, t. III, p. 103.
- 22 Genlis, *Mémoires inédits sur le dix-huitième siècle*, op. cit., t. I, p. 321-325.
- 23 Genlis, *Les Parvenus ou les Aventures de Julien Delmours écrites par lui-même*, 3 vol., Paris, Lecointe et Durrey, 1824 [4<sup>e</sup> éd.].
- 24 Le trait donne lieu à une série théâtrale.

- 25 Friedrich Melchior Grimm et alii, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [...], éd. Maurice Tourneux, t. XI, Paris, Garnier frères, 1879, « Mars 1777 », p. 444.
- 26 *Ibid.*, t. XII, 1880, « Avril 1778 », p. 91.
- 27 Montesson, *Œuvres anonymes*, Paris, Didot l'aîné. Le tome I comprend *Marianne ou l'Orpheline*, *La Marquise de Sainville*. Le tome II : *Roberts Sciarts, L'Heureux Échange* ; le tome III : *L'Amant romanesque, L'Aventurier* ; le tome IV : *L'Homme impassible, L'Héritier généreux* ; le tome V : *La Fausse Vertu, Le Sourd volontaire* ; le tome VI : *L'Amant mari, La Comtesse de Bar* ; le tome VII : *La Comtesse de Chazelles, Agnès de Méranie* ; le tome VIII est un volume de *Mélanges* avec une nouvelle intitulée *Pauline* et des poèmes (« *Conte allégorique* », « *Lettre de Saint-Preux à mylord Édouard* », « *Les dix-huit portes* » inspirées de fabliaux et « *Rosamonde* » poème en cinq chants inspiré des *Anecdotes anglaises* de Jean-François de La Croix).
- 28 Montesson, « *Avant-propos* », *Œuvres anonymes*, t. VII, Paris, Didot, 1785, n. p.
- 29 *La France littéraire*, Paris, Firmin Didot frères, 1834, t. VI, p. 248. Le catalogue de la BnF mentionne des éditions séparées de : *La Comtesse de Chazelles* (s. l. n. d.) et Paris, Didot, (s. d.) ; *Marianne*, (s. l. n. d.) et (s. l.), 1772 ; *La Comtesse de Bar* (s. l. n. d.) ; *L'Heureux échange*, (s. l.), 1777 ; *La Marquise de Sainville*, (s. l.), 1777 ; et Roberts Sciarts, (s. l.), 1777.
- 30 Voir Auguste Rey, *Le Château de La Chevrette et M<sup>me</sup> d'Épinay*, Paris, Plon, 1904 et Michel Bourlet, *Les Grandes Heures du château de La Chevrette à Deuil-la-Barre*, Paris, éditions du Valhermeil, 1993.
- 31 F. M. Grimm et alii, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. cit., t. XI, 1879, « Novembre 1775 », p. 149.
- 32 De François-Jean de Chastellux : *Agathe*, jouée en société, 1773, un acte, prose ; *Roméo et Juliette*, cinq actes, prose, théâtre de La Chevrette, 1770 ; *Les Amants portugais*, un acte, prose, 1770, théâtre de La Chevrette, 1770 ; *Les Prétentions*, trois actes, prose, théâtre de La Chevrette, 1770.
- 33 Le catalogue de la BnF indique en outre des publications séparées pour *L'Ascendant de la vertu ou la Paysanne philosophe*, *Le Nouvelliste provincial* et *La Fausse Sensibilité*.
- 34 *Recueil de comédies nouvelles*, Paris, Prault, 1787, p. 1.
- 35 *Ibid.*

- 36 *Ibid.*, p. II.
- 37 Marie-Françoise Marchand, dite M<sup>lle</sup> Dumesnil.
- 38 *Recueil de comédies nouvelles*, *op. cit.*, p. VIII.
- 39 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France* [...], Londres, John Adamson, 1789, t. 35, 21 juin 1787, p. 265-266.
- 40 *Ibid.*, p. 266.
- 41 Auguste-Louis de Staël-Holstein (forme internationale BnF).
- 42 Martine de Rougement, « Introduction générale », dans Germaine de Staël, *Œuvres complètes*, série II. *Œuvres littéraires*, t. IV. *Œuvres dramatiques*, éd. Aline Hodroge, Jean-Pierre Perchellet, Blandine Poirier et Martine de Rougement, Paris, Champion, 2021, t. I, p. 14.
- 43 *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, Paris, Treuttel et Wurz, t. XVI, *Essais dramatiques*, p. 1.
- 44 Germaine de Staël, *Sophie, ou les Sentiments secrets*, s. l. n. d., BnF Arsenal cote [GD-17998](#) et BnF arts du spectacle [8-Y-610](#).
- 45 G. de Staël, *Thamas*, tragédie inédite publiée dans la nouvelle édition des *Œuvres complètes*, série II. *Œuvres littéraires*, t. IV. *Œuvres dramatiques*, éd. cit., t. I.
- 46 G. de Staël, « Avertissement de l'éditeur », dans *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, Paris, Treuttel et Wurz, 1821, t. XVI, *Essais dramatiques*, p. II.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Ibid.*, p. III.
- 49 G. de Staël, *Œuvres dramatiques*, éd. cit., t. II.
- 50 Voir Flora Mele, « Justine Favart autrice et interprète : rôle d'une artiste polyvalente en "société" », *Études de lettres*, n° 317 : *Théâtre et société. Réseaux de sociabilité et représentations de la société*, Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi (dir.), 2022, p. 45-66, DOI [10.4000/edl.3784](#) et les manuscrits qu'elle cite dont ceux conservés à l'Arsenal (Ms-[3269](#), Ms-[3270](#), Ms-[3271](#) et Ms-[9569](#)), au département des Arts du spectacle (fonds Rondel Ms-[284](#)), à la médiathèque Michel Crépeau de La Rochelle (ms 650) et à la BHVP (FG665 et NA 230).
- 51 Justine Favart, *La Fête d'amour ou Lucas et Colinette*, Paris, V<sup>ve</sup> Delormel, 1754. La « Nouvelle Édition », Paris, Didot l'aîné, 1778, mentionne comme seul

nom d'autrice « M<sup>me</sup> Favart ».

52 Voir Arthur Dinaux *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes : leur histoire et leurs travaux*, ouvrage posthume revu et classé par M. Gustave Brunet, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, t. I, p. 68-69 et la base CESAR. Voir la n. 71, p. 60, sur les trois manuscrits de cette auto-parodie dans Flora Mele, « Justine Favart autrice et interprète », art. cité.

53 Flora Mele, « Être auteur d'opéras-comiques au xviii<sup>e</sup> siècle. Le cas de Charles-Simon et Justine Favart », *European drama and performance studies*, n° 9 : *Écrire pour la scène (xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle)*, Sabine Chaouche, Estelle Doudet et Olivier Spina (dir.), 2017/2, p. 217-240. Voir également Raphaëlle Legrand, « Justine Favart compositrice : sur deux airs publiés dans le *Théâtre de M. Favart* », dans Joann Élard, Étienne Jardin, Patrick Taïeb (dir.), *Quatre siècles d'édition musicale, Mélanges offerts à Jean Gribenski*, Bruxelles, Peter Lang, « Études de Musicologie », 2014, p. 63-70 et *idea*, « Justine Favart parodiste », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra, Pratiques, formes, enjeux*, actes du colloque tenu à Nantes, 29-31 mars 2012, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2015, p. 235-253.

54 « Je n'ai point ce talent ; aussi quand je compose, / Je cherche quelque auteur docile et complaisant, / Qui veuille bien donner des grâces à ma prose, / En y jetant des vers le charme séduisant ».

55 Sophie Marchand, « Mademoiselle Raucourt : scandale et vedettariat féminin au xviii<sup>e</sup> siècle », dans François Lecercle, Larry Norman, Clotilde Thouret (dir.), *Théâtre et scandale (I)*, Fabula / les colloques, 29 août 2019, [en ligne], [hal-03312785](https://doi.org/10.58282/colloques.5806) ; [en ligne aussi sur Fabula.org] DOI [10.58282/colloques.5806](https://doi.org/10.58282/colloques.5806)

56 Voir entre autres *Anandria ou Confessions de M<sup>lle</sup> Sapho, contenant les détails de sa réception dans la secte anandrine, sous la présidence de M<sup>lle</sup> Raucourt, & ses diverses aventures, en Grèce [sic]*, 1789.

57 M<sup>lle</sup> Raucourt, *Henriette*, Paris, Saugrain 1782 ; puis 1786 ; puis 1872.

58 Voir l'article cité de Sophie Marchand, « Mademoiselle Raucourt ».

59 Raucourt, *Henriette*, *op. cit.*, 1782, p. 7.

60 *Ibid.*, p. 8.

61 *Ibid.*, p. 9. C'est pourquoi elle rappelle la genèse de sa pièce dont l'idée de la désertion par jalousie lui a été fournie par un ballet vu trois ans plus tôt en Allemagne et le souci de venir en aide à la Comédie-Française après

l'insuccès de *La Discipline militaire du Nord* d'Adrien-Christien Friedel et Pierre-Louis Moline, créée le 12 novembre 1781.

62 Le cas particulier d'Isabelle de Charrière, dont aucune pièce « n'a joui d'une représentation publique ou privée » est étudiée par Paola Perazzolo, « "J'ai mis en manière de comédies moi-même, presque toutes mes idées" : la (petite) société des comédies d'Isabelle de Charrière (1793-1794) », *Études de lettres*, n° 317, op. cit., 2022, p. 217-230, DOI [10.4000/edl.3839](https://doi.org/10.4000/edl.3839).

## RÉSUMÉS

---

### Français

À travers quelques parcours d'autrices de théâtre de société, on s'aperçoit que la pratique amateur ne constitue pas forcément une aide pour accéder à un parcours allant de l'écriture à la publication. L'édition des pièces ou des scénographies de fêtes de société n'est jamais une évidence, y compris pour les auteurs qui, pour des raisons de carrière, opèrent des choix dans leurs textes. Mais la situation est encore plus complexe pour les femmes, qu'elles écrivent pour leur propre scène ou pour un autre lieu de sociabilité. Les contraintes et les freins à la publication sont multiples : posture de modestie, anonymat voulu ou imposé, autocensure, refus divers. On tentera à travers des exemples diversifiés d'autrices de théâtre de société (femmes du monde, actrices, autrices par ailleurs d'autres types d'ouvrages) d'analyser le cheminement de ces textes, attestés par des représentations, puis perdus, restés manuscrits ou publiés sous diverses formes (seuls, en recueils, inclus dans d'autres œuvres, de leur vivant ou posthumes, encadrés ou non de paratextes écrits par elles ou par d'autres qui interprètent leur démarche).

### English

Through the experience of some female writers of amateur theatre, we realise that amateur practice does not necessarily facilitate access to the procedures required to transform writing into publishing. Overseeing the publication of plays or private events is never obvious, even for male authors who, for career reasons, make choices in their texts. However, the situation is even more complex for women, whether they write for their own stage or a social one. Constraints and obstacles to publication are multiple: displayed modesty, the desire or imposition to remain anonymous, self-censorship and various refusals. We will try, through different examples of female authors of amateur theatre (socialites, actresses, as well as female authors of other types of works), to see how their texts, which have been performed, and subsequently lost, remained as manuscripts or are published in various forms (alone, in collections, included in other works, during their lifetime or posthumously, framed or not by paratexts written by them or by others who interpret the female author's approach).

## INDEX

---

### **Mots-clés**

anonymat, autrice, édition, manuscrit, publication, théâtre de société

### **Keywords**

anonymity, female author, edition, manuscript, publishing, amateur theatre

## AUTEUR

---

### **Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval**

Université Paris-Est Créteil - LIS UR 4395

IDREF : <https://www.idref.fr/029901472>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121172651>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12142882>