

Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

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

22 | 2025

Théâtre de femmes du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle : archive, édition, dramaturgie

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (^{xvii}^e-^{xviii}^e siècles)

Sara Harvey and Tiphaine Karsenti

 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=966>

DOI : 10.35562/pfl.966

Electronic reference

Sara Harvey and Tiphaine Karsenti, « Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (^{xvii}^e-^{xviii}^e siècles) », *Pratiques et formes littéraires* [Online], 22 | 2025, Online since 20 février 2026, connection on 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=966>

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR



ISSUE CONTENTS

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

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

Perry Gethner

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

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey and Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii^e-xviii^e 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^e 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^e-début xix^e 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^e au xviii^e 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^e 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 and Aurore Évain

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

Éliane Viennot

Conclusions

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (XVII^e-XVIII^e siècles)

Sara Harvey and Tiphaine Karsenti

OUTLINE

Situer les femmes autrices dans les registres

La parenthèse tragique

Amazones et *Cénie* – deux types de succès au féminin

Le cas d'un succès fulgurant : *Les Amazones*

Cénie : succès du siècle au féminin

TEXT

- 1 Cette réflexion trouve son origine dans un mouvement d'auto-critique. Le programme Registres de la Comédie-Française (RCF), initié en 2008 sous l'impulsion de Jeffrey Ravel, a entrepris de numériser, puis de transformer en bases de données une partie des archives conservées dans la bibliothèque-musée de cette institution patrimoniale – les registres des recettes et des dépenses, ceux des feux, ainsi que les feuilles d'assemblée. Depuis ses débuts, l'équipe internationale du projet a cru et voulu résister aux logiques de l'histoire monumentale, en rendant accessible au monde entier la multitude des informations contenues dans ces registres, en concevant des outils qui permettent de les interroger et de les comparer, en faisant apparaître la richesse et l'étendue du répertoire, au-delà de ses auteurs canoniques, en redonnant de la visibilité à une immense partie de la programmation laissée dans les marges de l'histoire. Pour autant, un point, au moins, est resté aveugle, impensé et non travaillé : la présence des autrices. Car leur nom apparaît bien dans la liste de ce que nous avons nommé « les auteurs » au sein de notre base de données : 18 autrices sont présentes dans le répertoire de métadonnées que nous avons dû créer pour pallier l'absence des noms d'auteurs et d'autrices sur les registres eux-mêmes. Mais, symptôme sans doute d'un moment inconscient de l'importance des biais genrés à la fois dans la construction historiographique et dans

l'élaboration d'une base de données, nous n'avons pas pensé à introduire la métadonnée « genre » dans la base, si bien qu'il était impossible de faire une recherche qui isole les autrices ou leurs œuvres dans les outils explorant nos jeux de données¹.

- 2 L'étude que nous présentons ici s'inscrit donc au croisement de deux courants critiques : le renouveau historiographique qui a attiré l'attention sur le théâtre écrit par des femmes² et le tournant des études sur les humanités numériques, qui a mis en évidence la dimension idéologique de la computation numérique³.
- 3 Les autrices sont, de fait, rares dans l'histoire de la Comédie-Française aux xvii^e et xviii^e siècles : les 18 noms évoqués doivent être comparés aux 294 noms d'auteurs qui figurent dans nos bases de données.

Graphique 1. Comparaison du nombre d'hommes et de femmes dramaturges (en vert) entre 1680 et 1793.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 4 Mais cette invisibilité relative est renforcée par le modèle mathématique qui préside à la transformation des archives en données. Comme le rappelle Yves Citton :

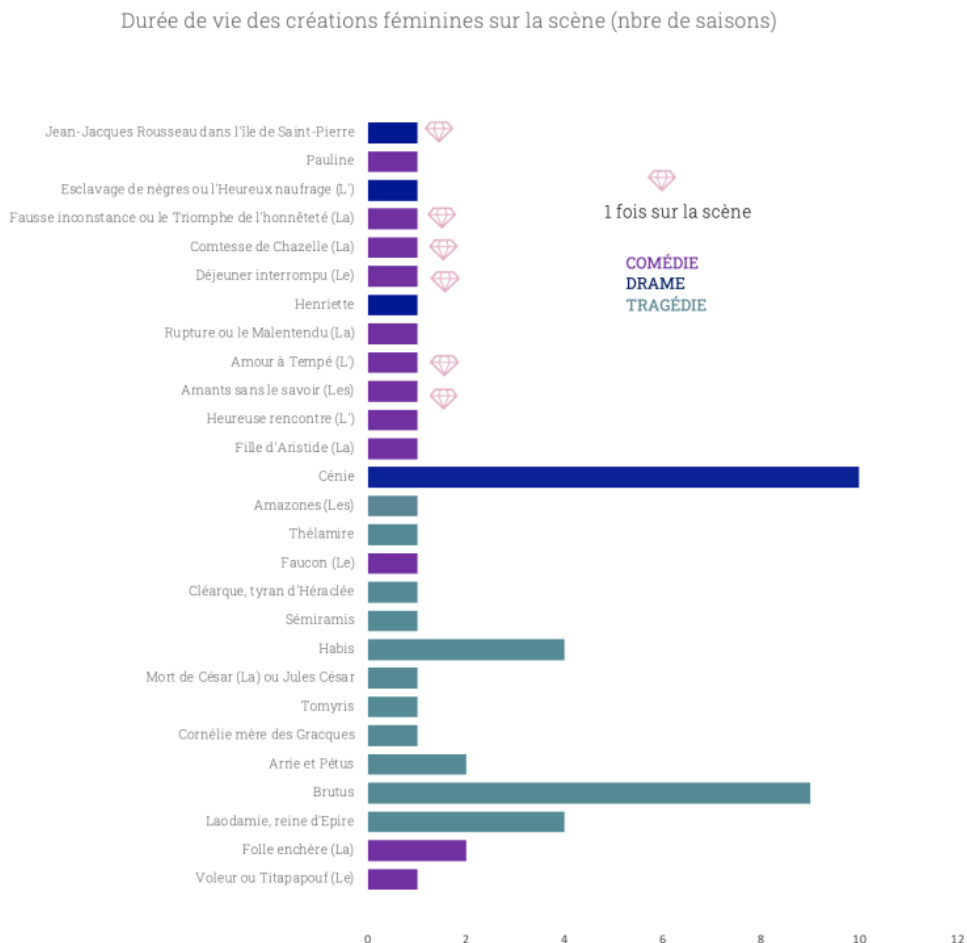
[...] la *computation* est [...] un traitement automatique, basé sur des circuits électriques de calcul, qui sélectionne, trie, divise, classe, compare, recalcule, recompose, recombine des données entrées dans un appareil de computation (un ordinateur ou, en anglais, un *computer*)⁴.

Outre le fait que, dans le processus de sélection et de tri nécessaire à la transmutation du réel enserré dans les archives en « donnée »⁵, on distingue des informations jugées pertinentes, d'autres informations jugées non pertinentes, le principe même du calcul, du classement et de la comparaison impose une logique qui érige la quantité en valeur. Or à ce jeu, les femmes sont toujours perdantes... ou presque. C'est précisément l'enjeu de cette étude que d'explorer des modes d'interrogation et de lecture des outils et des bases du programme qui révèlent le travail des autrices, leur réception et leurs trajectoires au sein de la Comédie-Française.

- 5 En tentant de nouvelles combinaisons, plus nuancées et plus ciblées, en faisant varier les échelles et les types de requêtes, en éclairant ces données à la lumière de corpus complémentaires – la critique dans la presse, les assemblées –, nous avons tenté de rendre visible et lisible ce qu'une première approche des données à l'aide de nos outils ne permet pas de faire apparaître. Si ces recherches confirment en partie ce que les spécialistes ont déjà montré⁶, que la scène du Français est peu accueillante, voire hostile aux femmes de lettres au xviii^e siècle, elles font aussi apparaître que les autrices, malgré les obstacles nombreux auxquels elles devaient faire face, ont en fait souvent su remporter des succès exceptionnels, dont il importait de mesurer, concrètement, les dimensions.

Situer les femmes autrices dans les registres

Graphique 2. Durée de vie des créations féminines sur la scène entre 1680 et 1793 par ordre décroissant et par saison.



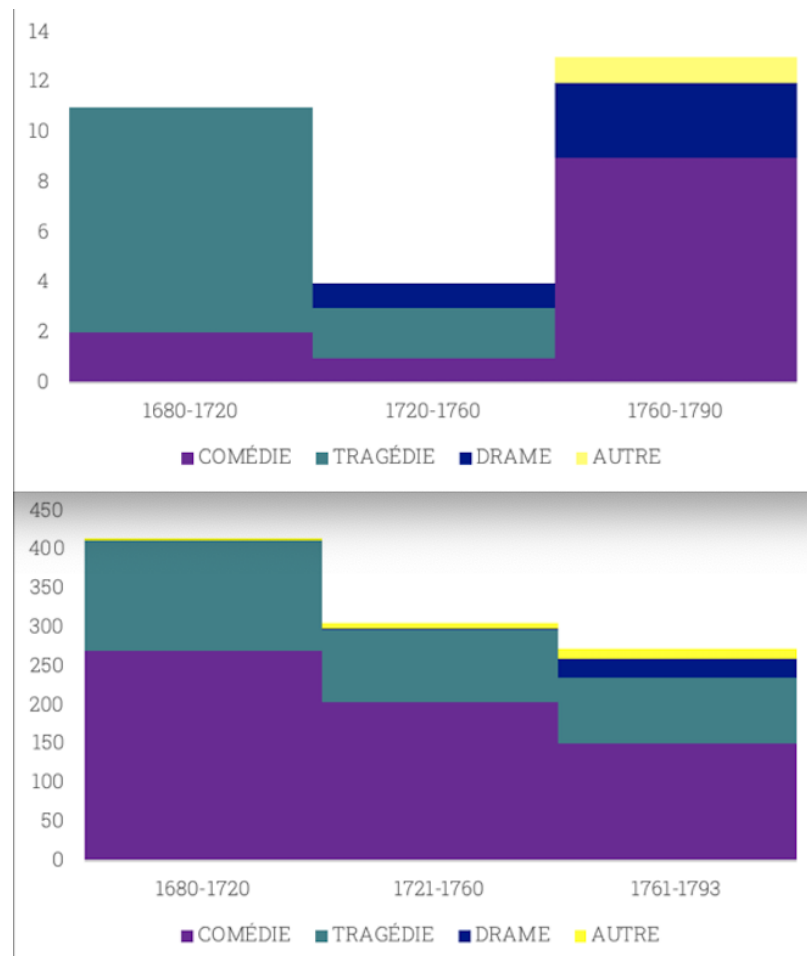
Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 6 Un coup de projecteur sur la production féminine, programmée à la Comédie-Française entre 1680 et 1793, fait apparaître un panorama singulier où se dessinent des tendances qui invitent à suivre des parcours d'enquête. Sur l'ensemble de la période 1680-1793, on compte vingt-sept productions féminines dont l'immense majorité est programmée au cours d'une seule saison, voire une seule fois. Cénie, créée le 25 juin 1750, se distingue nettement non seulement par la durée de sa programmation, mais aussi par l'ensemble des données chiffrées qui lui sont associées. Elle marque une rupture : après ce succès, aucune pièce écrite par une femme ne sera programmée au-delà de sa saison de création, alors que ce fut le cas de plusieurs pièces composées par des autrices avant 1750.

- 7 La visualisation suggère par ailleurs une division du répertoire en trois périodes. Cinq autrices y sont représentées, dont trois se distinguent par l'étalement de leur présence dans la programmation de l'institution : Catherine Bernard, Marie-Anne Barbier et Madeleine-Angélique de Gomez. Cette longévité s'explique par le fait qu'elles ont toutes trois composé au moins deux pièces, dont une, et parfois deux, ont été programmées sur plusieurs saisons ; ces trois autrices se distinguent également des deux autres dramaturges féminines présentes sur cette première période par le fait qu'elles se sont illustrées dans la production tragique, alors que Longchamp et Ulrich ont fait représenter chacune des comédies en un acte, jouées en seconde partie de soirée et servant de support aux grandes pièces. Une deuxième période est marquée par des vides de plusieurs années, au cours desquels aucune femme n'est programmée : Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny, dont les productions se succèdent à un an d'intervalle, respectivement en juillet 1749 et juin 1750, surgissent donc après dix ans d'absence de femmes et sont suivies d'une vingtaine d'années sans nouvelles dramaturges féminines sur la scène du Théâtre-Français, la seule production féminine étant La Fille d'Aristide, seconde pièce de Françoise de Graffigny, créée en 1758 et jouée 4 fois seulement avant la fermeture annuelle du théâtre et jamais reprise à la Comédie-Française. La présence de ces deux femmes au mitan du siècle est également significative du point de vue générique : Anne-Marie Du Bocage⁷ signe la fin des productions tragiques écrites par des femmes, avec Les Amazones, alors que la pièce de Françoise de Graffigny, Cénie, est associée, aux côtés de celles de quelques hommes, à une forme dramatique nouvelle, le drame. La troisième et dernière période s'échelonne des années 1770 aux années 1790. Elle est marquée par une augmentation du nombre des autrices au sein du répertoire, augmentation qui s'accompagne cependant d'une diminution nette de la durée de leur présence dans la programmation. Sur ce dernier ensemble, seule Françoise-Cécile Falconnet fait jouer plus de deux pièces, dont l'une est en collaboration avec Madame Rozet, et plus de 40 % des comédies sont des pièces brèves jouées en seconde partie de soirée. C'est le cas de celles de Françoise-Cécile Falconnet, mais aussi de celles de Madame Delorme⁸, de Marie-Émilie de Montanclos et de la comtesse de Claret de Fleurieu. 50 % des pièces de cette période sont jouées une seule fois, les autres 50 % sont représentées

moins de 10 fois. La pièce la plus jouée et la plus représentative est celle de Françoise Raucourt, unique comédienne-poète parmi les autrices de la Comédie-Française au xviii^e siècle.

Graphiques 3 et 4. Comparaison répertoire féminin – répertoire général à partir du critère générique.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Anna Sollazzo (graph. 3) et Sara Harvey (graph. 4).

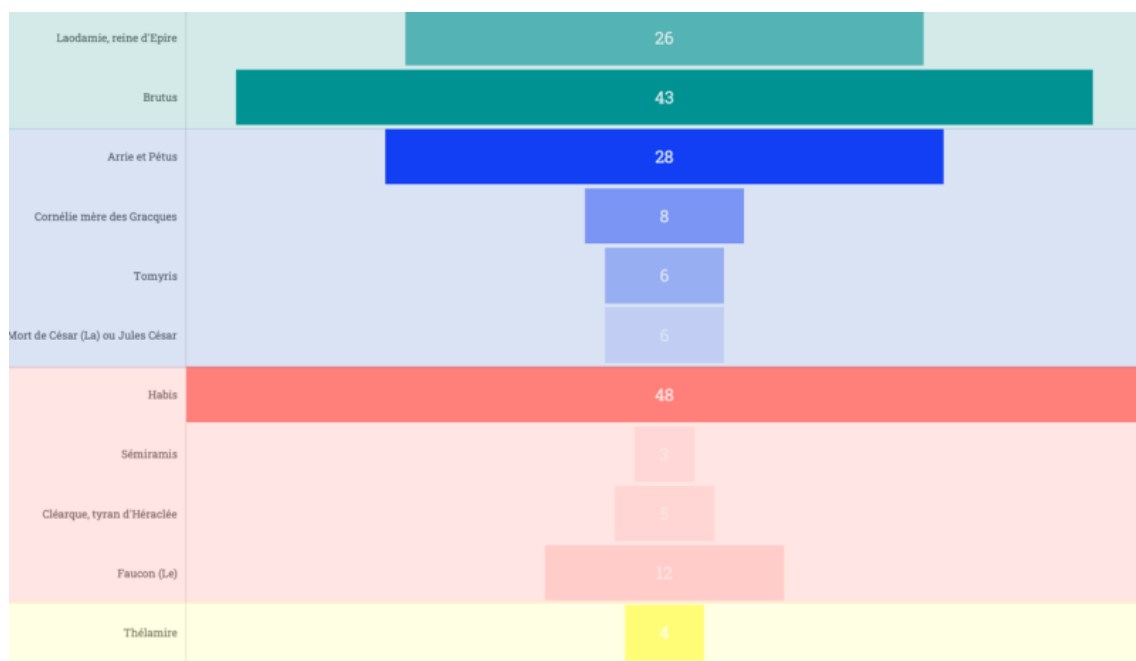
- 8 Les graphiques 3 et 4 confirment la dynamique spécifique du répertoire féminin à la Comédie-Française. À l'exception de l'apparition du drame et des formes comiques alternatives, les productions féminines suivent une tendance opposée à celle du répertoire général. Celui-ci est à la fois marqué par une réduction progressive du genre comique (comédies en 5 actes, 3 actes et 1 acte) et par une stabilité relative de la tragédie sur l'ensemble de la période. Les trois périodes identifiées par la visualisation précédente

apparaissent ici plus clairement : les autrices tragiques se concentrent toutes avant 1750 ; Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny marquent un tournant net au milieu du siècle ; la seconde moitié du xviii^e siècle est essentiellement comique et dramatique et, surtout, elle voit se succéder des créations sans lendemain. La réflexion que nous proposons dans le cadre de cet article va se concentrer sur la programmation des œuvres d'autrices au cours des deux premières périodes.

La parenthèse tragique

- 9 Qu'est-ce qui explique la disparition des tragédies de femmes dans la programmation de la Comédie-Française au cours du xviii^e siècle, alors que, comme le montrent les graphiques 3 et 4, les tragédies couvrent environ 30 % du répertoire sur toute la période ? Pour examiner cette question, nous nous demanderons en particulier ce que les comparaisons entre les trajectoires des autrices tragiques et celles d'auteurs comparables peuvent nous apprendre.

Graphique 5. Nombre de représentations pour les créations d'autrices à la Comédie-Française (1680-1730).

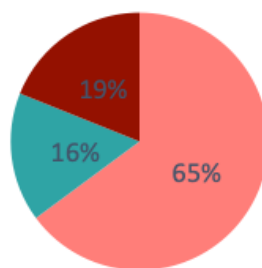


Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 10 Les trois autrices tragiques qui ont marqué l'histoire de la Comédie-Française dans ses premières décennies ont rencontré un succès notable avec au moins une de leurs pièces (graphique 5) : Catherine Bernard avec *Brutus* (représentée 43 fois entre 1690 et 1700) ; Marie-Anne Barbier avec *Arrie et Petus* (28 fois entre 1702 et 1712). Mais c'est Madeleine-Angélique de Gomez qui remporte la palme, avec *Habis*, créé dans la saison 1714-1715 : cette tragédie est représentée 48 fois. Elle est reprise en dehors de sa période de création, comme *Arrie et Petus*. Après avoir été jouée 31 fois entre 1714 et 1717, la tragédie est reprise lors de 17 soirées dans les saisons 1732-1733 et 1734-1735. Trois ans plus tard, en 1717, au moment de la création de *Cléarque*, tyran d'Héraclée, *Le Nouveau Mercure*, qui publie pourtant peu de critiques de spectacles à cette période, témoigne du souvenir de la première tragédie de Gomez, dont il parle comme d'un « succès » qui « ne fut pas équivoque »⁹. Pour mieux mesurer le caractère exceptionnel de ce succès, il vaut la peine de le situer dans son contexte.

Graphique 6. Coup de projecteur sur *Habis*.

Trois créations tragiques
de la saison 1714-1715
Nb de représentations au 18^e siècle



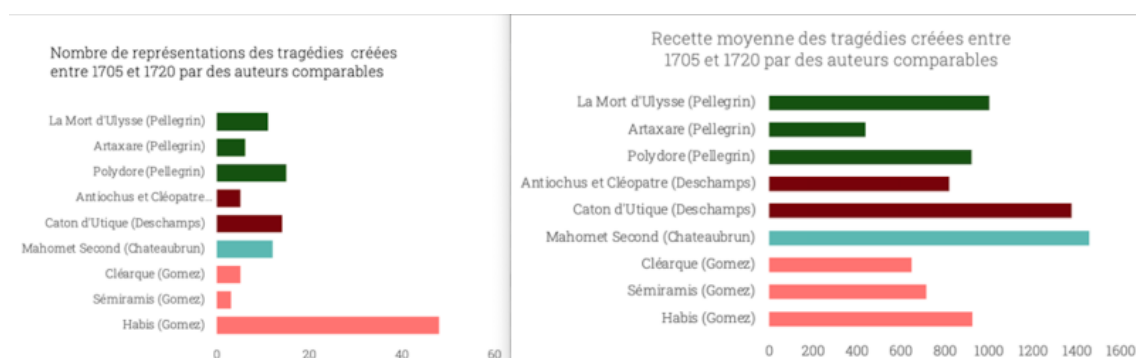
■ *Habis* (Gomez) ■ *Mahomet Second* (Chateaubrun) ■ *Caton d'Utique* (Deschamps)

Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 11 Si on se concentre sur les créations de la saison 1714-1715 (graphique 6), on constate qu'*Habis* est la nouvelle tragédie qui

connaît le plus grand succès, au regard du nombre de représentations. Dans la même saison, on trouve deux autres tragédies : *Mahomet Second* de Chateaubrun, qui ne connaît que 12 représentations, et *Caton d'Utique* de Deschamps, qui est jouée seulement 14 fois. Si on élargit le spectre temporel et qu'on compare le succès d'*Habis* avec celui d'autres créations, proposées par des auteurs dans les saisons des années 1705 à 1720, on constate que la tragédie de Madeleine-Angélique de Gomez rencontre bien, avec ses 48 représentations, une réussite notable. Sur le plan du nombre de représentations, donc, comme le montre le graphique 7, Gomez l'emporte de très loin sur ses concurrents. Sur le plan des recettes moyennes rapportées par sa pièce, en revanche, on constate qu'elle est seulement dans la moyenne haute, surtout si on la compare à Pellegrin qui, comme elle, fait jouer plusieurs pièces dans cette période.

Graphique 7. Coup de projecteur sur *Habis*.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 12 Pourtant, la carrière de Madeleine-Angélique de Gomez à la Comédie-Française ne dure pas : elle ne présente plus de nouvelle pièce après 1717, et ses deux dernières tragédies, représentées respectivement 3 et 5 fois, sont de relatifs échecs. On peut se demander pourquoi sa quatrième tragédie, publiée dans ses *Œuvres mêlées* en 1724¹⁰, n'a pas été jouée : peut-être les comédiens du Français ont-ils jugé que les faibles recettes de ses dernières créations ne justifiaient pas qu'on lui donne une nouvelle chance. Cet argument semble expliquer d'autres cas de refus par la troupe¹¹, mais jamais – à notre connaissance – face à des dramaturges ayant remporté un succès aussi important qu'*Habis*. Nous proposons

d'explorer les données du programme et des ensembles documentaires complémentaires pour évaluer dans quelle mesure le sexe de cette autrice a pu constituer un facteur complémentaire et expliquer en partie sa trajectoire dans la programmation de la Comédie-Française.

- 13 Rappelons d'abord que Madeleine-Angélique de Gomez n'est pas un cas isolé. On ne peut qu'être frappé par le parallélisme entre sa fortune à la Comédie-Française et celle de sa consœur, Catherine Bernard, qui fut la première femme à représenter une tragédie au Français et qui connut deux succès remarquables et reconnus avec *Laodamie* (jouée 26 fois sur quatre saisons d'affilée entre 1689 et 1692) et *Brutus* (maintenu à l'affiche pendant neuf saisons d'affilée, avec 43 représentations entre 1690 et 1700). Comme Gomez, Catherine Bernard présente aux Comédiens une dernière tragédie qui ne sera jamais jouée : le 4 juillet 1693 – les feuilles d'assemblée en portent la trace¹², la troupe s'assemble pour « la lecture de la tragédie de Scilla de mademoiselle Bernard ». Comme *Marsidie, reine des Cimbres* de Gomez, *Scilla* ne sera pas reçu par les Comédiens, et aucune trace du texte n'a été conservée. Catherine Bernard cessera ensuite d'écrire pour le théâtre, comme Gomez.
- 14 Si l'on compare maintenant la trajectoire de ces deux autrices à celle des deux auteurs qui ont créé des tragédies dans la même saison qu'*Habis*, François-Michel-Chrétien Deschamps et Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun, on constate à l'inverse une dissymétrie frappante. Ces deux auteurs, oubliés eux aussi, sont comparables à Madeleine-Angélique de Gomez dans la mesure où ils ont créé chacun quatre pièces à la Comédie-Française – Gomez en a créé trois.
- 15 Pourtant, la fortune éditoriale de leurs pièces révèle, si on y est attentive, que les pièces sans succès de ces dramaturges masculins ont davantage bénéficié du système de reconnaissance médiatique que la tragédie de Gomez. Les trois pièces sont publiées d'abord séparément, à deux reprises chacune : une première fois à Paris, chez Pierre Ribou, dans la saison de leur création (1714-1715)¹³ ; puis une seconde fois à l'étranger, aux Pays-Bas ou en Angleterre, en langue étrangère (*Habis* en néerlandais en 1718¹⁴ ; *Caton d'Utique* en anglais en 1716¹⁵), ou en français (J.-B. V. de Chateaubrun, *Mahomet second*,

Utrecht, Étienne Neaulme, 1734). Les trois tragédies sont ensuite reprises dans un recueil collectif, mais ces recueils ne sont pas de même nature. La pièce de Madeleine-Angélique de Gomez est publiée dans un recueil d'œuvres mêlées de l'autrice elle-même, paru chez Saugrain en 1724¹⁶, ce qui constitue en soi une reconnaissance importante et confirme la valeur reconnue à l'œuvre de l'autrice dans son ensemble. Deschamps et Chateaubrun, quant à eux, ne voient pas leur théâtre publié dans son intégralité. Pourtant, leurs deux pièces sont sélectionnées pour figurer dans une anthologie du *Théâtre français*, qui se présente comme un « recueil des meilleures pièces de Théâtre », dont le tome XI, où elles sont toutes deux réunies, paraît en 1737¹⁷. Si cette publication dans un recueil à visée commerciale ne signale pas la même reconnaissance sur le plan littéraire que celle dont bénéficie Gomez avec son recueil d'œuvres mêlées, elle montre que ses pièces ne sont pas perçues comme profitables par le compilateur de ce volume de 1737, symptôme d'une valorisation sociale inférieure à celle de ses pairs. Cet écart est d'autant plus surprenant que *Habis* est la seule des trois tragédies à être encore jouée à cette période, puisqu'elle est reprise pour une quinzaine de représentations dans les saisons 1732-1733 et 1734-1735. Chateaubrun, quant à lui, sera reçu à l'Académie française en 1755¹⁸.

16 À ces trajectoires divergentes, qui ne sont pas proportionnelles au succès des pièces des dramaturges sur les planches du Français, s'ajoute un élément relevant de l'histoire culturelle, qui renforce l'hypothèse d'une discrimination négative à l'égard des autrices : l'auctorialité fréquemment contestée des autrices, et systématiquement pour les autrices tragiques. Ce motif récurrent est bien connu. L'« auctorialité fantôme » de Catherine Bernard, dont Fontenelle aurait contribué à écrire les œuvres, a fait l'objet d'un récent numéro de la revue *Fontenelle*¹⁹, dirigé par Claudine Poulouin, après les travaux antérieurs de Nina Ekstein²⁰ ; Marie-Anne Barbier, elle, aurait bénéficié des conseils de l'abbé Pellegrin, et Madeleine-Angélique de Gomez s'est défendue dans la préface d'*Habis* contre ceux qui prétendaient qu'elle n'en était pas l'autrice : « On ne peut [...] me ravir le mérite que j'ai d'avoir fait cette Pièce, seule, & sans aucun secours²¹[...]. »

17 Ces légendes historiographiques, sans aucun fondement autre que les propos de ceux qui les ont forgées, ont parfois la vie très longue, et

elles témoignent, comme on l'a déjà souvent montré, du peu de crédibilité qu'on accordait alors au talent des autrices. L'abbé Joseph de La Porte²² le formule d'ailleurs clairement dans le périodique qu'il rédige entre 1758 et 1761, *L'Observateur littéraire*. En 1760, il dénonce « le langage de la prévention, qui voudroit réduire tout le mérite des femmes au seul talent de plaire, & leur ôter toute aptitude pour les ouvrages d'esprit²³ ». Il se livre alors à un démontage en règle de l'hypothèse selon laquelle Marie-Anne Barbier aurait servi de prête-nom à l'abbé Pellegrin, mais conclut néanmoins avec nuance : « Je n'aurois donc pas de peine à croire que Mademoiselle Barbier fût véritablement Auteur de cinq Pièces, qui forment aujourd'hui ce qu'on appelle son Théâtre ; mais elles auront été dirigées par les conseils de l'Abbé Pellegrin²⁴ ».

- 18 Ce mécanisme systématique, désormais bien identifié par les spécialistes, qui vise à discréditer les autrices en niant leur capacité à obtenir le succès sans l'aide des hommes, est l'un des indices supplémentaires qui permet de penser que la réception du théâtre des hommes et des femmes à la Comédie-Française n'était pas entièrement égalitaire.
- 19 Par ailleurs, il semble que l'insuccès des femmes leur soit comptabilisé bien plus durement et certainement que l'insuccès des hommes. Revenons sur la carrière de l'abbé Pellegrin, qui aurait contribué, au moins par ses conseils, à la production théâtrale de Marie-Anne Barbier. Il est l'auteur de onze pièces créées à la Comédie-Française entre 1705 et 1737, malgré les échecs de certaines de ses créations. Parmi elles, on trouve en effet cinq tragédies, dont aucune n'est jouée plus de 16 fois. Deux d'entre elles, en revanche, sont jouées moins de 10 fois²⁵, ce qui n'empêche pas qu'on le programme encore. Sans doute son statut de critique dramatique explique-t-il en partie ce traitement de faveur. Cet exemple témoigne du fait que les hommes bénéficient de positions de pouvoir au sein du champ théâtral qui sont peu accessibles aux femmes. Ces positions leur permettent en outre de peser sur la réputation des autrices. Non seulement Gomez, dont le coup d'essai avait rencontré un succès phénoménal, supérieur à celui de la moindre pièce écrite par Pellegrin, ne connaît pas la même carrière à la Comédie-Française, mais elle laisse aussi, dans l'historiographie théâtrale du xviii^e siècle, l'image d'une autrice sans talent, qui se transmet d'écrit d'homme en

écrit d'homme. À propos de *Semiramis*, le marquis d'Argenson écrit ainsi :

La poésie en est coulante, mais il y a peu de beautés de détail, et nulle force ; l'on voit bien que c'est l'ouvrage d'une femme, beaucoup d'intrigue et de roman, peu de peinture, nuls caractères, rien de saillant. Elle n'a eu aucun succès²⁶.

Et en 1775, Clément et Delaporte écrivent dans leurs *Anecdotes dramatiques* :

Sa plume, propre à peindre des passions délicates, étoit peut-être un peu trop foible pour tracer le caractère des Héros, & inspirer la terreur²⁷.

Ces remarques sur le théâtre de Gomez font écho à celles que l'on peut lire dans *L'Observateur littéraire*, rédigé par le même Joseph de La Porte, à propos de Marie-Anne Barbier :

Ce Théâtre, Monsieur, n'a rien de remarquable, rien qui le distingue particulièrement. [...] A force de vouloir rendre ses Héroïnes grandes & généreuses, les Héros, même les plus connus, deviennent tremblans & timides. Elle ne montre par-tout que de grandes femmes & de petits hommes, des géantes & des pigmées²⁸.

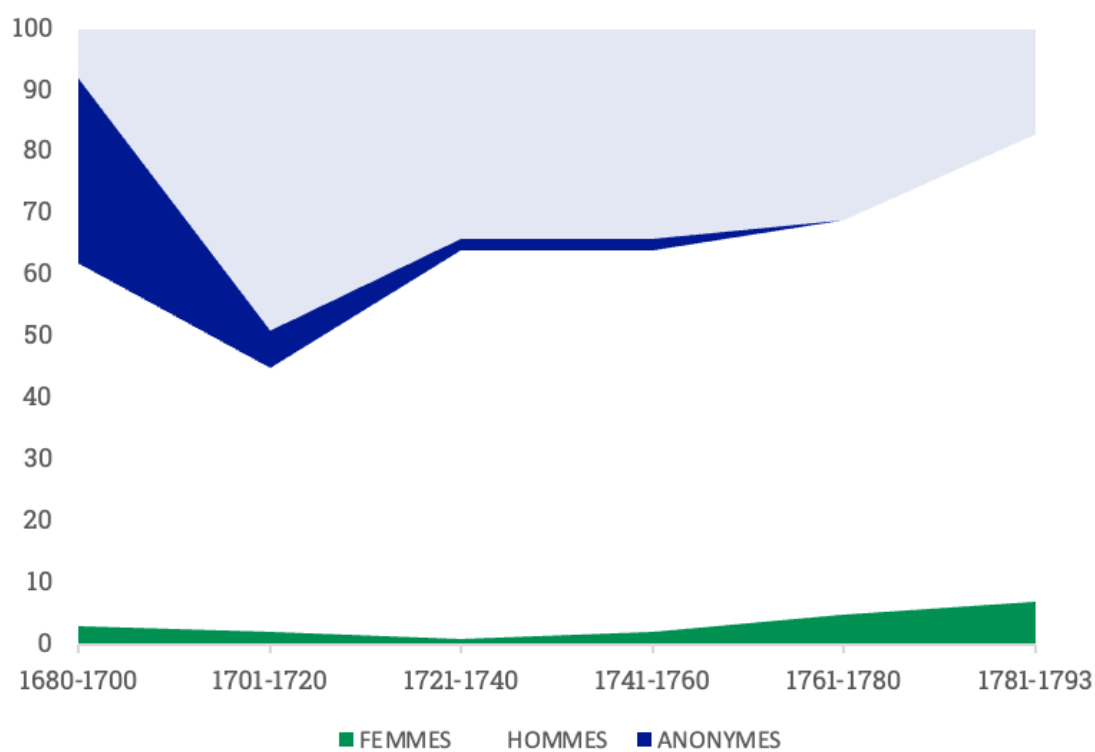
À la lumière de ces écrits qui associent l'écriture féminine à une forme de délicatesse et de naturel impropre à peindre les caractères forts, grands, héroïques qu'appelle la tragédie, qui reprochent également aux autrices de peindre les femmes en grand et les hommes en petit, il apparaît que, malgré le succès qu'elles ont pu rencontrer auprès du public, les femmes ont fait les frais d'un discours dépréciatif quand elles se sont attaquées au genre tragique, de la part d'hommes en position de force dans le champ médiatique.

- 20 Après la reprise d'*Habis* dans les années 1730, on ne rencontre plus qu'une tragédie attribuée à une femme, *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage dans la saison 1749-1750... à moins qu'il y en ait encore une autre. Dans notre base, *Thélamire*, une tragédie créée le 6 juillet 1739 et retirée au bout de 4 représentations, est attribuée à Denise Lebrun. Ce cas, emblématique des attributions incertaines, reste

mystérieux et insoluble, mais il mérite d'être évoqué rapidement pour ce qu'il révèle de la part obscure du répertoire.

- 21 Le procès-verbal de l'assemblée des comédiens du 12 juin 1739 évoque la réception d'une tragédie, *Thélamire*, sans précision de nom d'auteur. Après avoir été représentée, la pièce paraît sous forme imprimée²⁹, précédée d'une préface : le « je » qui s'y exprime affirme avoir interrompu les représentations de la pièce, et explique que des bruits « ont fait attribuer *Thélamire* à des personnes » qu'il ou elle ne souhaite pas compromettre. Il ou elle évoque également des ennemis, au théâtre et au parterre, qui ont répandu des « discours frivoles » et « sans fondement », qui forcent son « véritable auteur » à garder le secret de son identité. D'emblée, la tragédie semble avoir été attribuée au marquis de Thibouville, puisque Grimm l'évoque en note, dans sa *Correspondance littéraire* en 1759, au moment de la représentation de *Namir*, une pièce de Thibouville³⁰.
- 22 C'est dans le tome I de l'*Abrégé du théâtre français* du chevalier de Mouhy, en 1780, qu'on voit apparaître pour la première fois la mention d'un nom d'autrice pour cette pièce : il l'attribue à Denise Lebrun et inaugure une tradition qui se poursuit ensuite, chez Soleinne³¹ et Lucas³² par exemple. Pourtant, dans le tome II du même *Abrégé du théâtre français*, qui contient un dictionnaire des auteurs, le même chevalier de Mouhy attribue la pièce à Thibouville³³. Cette notice est d'autant plus étonnante³⁴ que, outre la contradiction qu'on relève dans l'attribution de *Thélamire*, elle évoque *Namir* comme un succès alors que la pièce, qui n'a été jouée qu'une fois à la Comédie-Française, semble avoir été un véritable four³⁵.

Graphique 8. Place des pièces anonymes sur l'ensemble de la période.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 23 Si l'enquête ne permet pas de savoir avec certitude³⁶ qui a écrit *Thélamire*, elle met en évidence le caractère aléatoire de la représentation des autrices dans le répertoire de la Comédie-Française. Seule la notice du chevalier de Mouhy, dans l'un des volumes de son *Abrégé du théâtre français*, a conservé le nom de Denise Lebrun et introduit le doute sur l'attribution de l'auctorialité de *Thélamire*. Elle invite ainsi à s'interroger sur les noms qui se cachent dans la masse des anonymes qui ont fait représenter des pièces à la Comédie-Française. Comme le montre le graphique 8, ils et elles, représentés en bleu profond, sont particulièrement nombreux et nombreuses entre 1680 et 1720, puis encore jusqu'en 1760. Si le nombre d'autrices semble s'accroître sur la fin de la période, c'est peut-être aussi parce que plusieurs d'entre elles ne sont pas identifiées dans les périodes antérieures. Quelle proportion de femmes cache cette importante part des anonymes ?
- 24 Nous allons maintenant passer à la seconde partie de notre enquête en proposant quelques pistes de lecture autour des deux succès qui

viennent rompre ponctuellement la longue absence des femmes autrices au sein du répertoire de la Comédie-Française.

Amazones et Cénie – deux types de succès au féminin

- 25 Il faut attendre dix ans presque jour pour jour – vingt ans si on exclut *Thélamire* – avant de revoir le nom d'une femme dans le répertoire de la Comédie-Française³⁷. Les deux autrices qui viennent rompre momentanément cette longue absence, Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny, ont des profils comparables. Elles sont toutes deux femmes de lettres, d'origine noble et provinciale ; elles ont déjà acquis grâce à leurs œuvres littéraires une réputation au sein de la sociabilité mondaine parisienne ; leurs deux pièces sont aujourd'hui unanimement considérées comme des productions mettant en perspective des enjeux féminins, voire féministes. En effet, alors que la pièce *Les Amazones* revendique une égalité sociale entre les femmes et questionne la manière dont elles usent du pouvoir, *Cénie* oppose le mariage comme institution au mariage d'amour. Du Bocage et Graffigny figurent aussi parmi les dramaturges féminines les mieux référencées par les historiens et historiennes du théâtre : elles sont éditées par Perry Gethner, Aurore Évain et Henriette Goldwyn³⁸ et sont également mentionnées dans *Femmes et Littérature*³⁹, un ouvrage dirigé par Martine Reid, en plus de figurer en bonne place sur le site de ressources BnF essentiels⁴⁰. Une lecture de près des données et des ensembles documentaires du programme RCF permet d'enrichir notre connaissance de la situation de ces deux femmes au sein du répertoire féminin de la Comédie-Française. Si les deux dramaturges apparaissent après une longue période d'absence d'autrices sur la scène parisienne, l'annonce de leur pièce fait grand bruit et contraste avec le mystère qui entoure la création de *Thélamire*. La légitimité des deux femmes de lettres sert de motif publicitaire pour annoncer la production des *Amazones* en juillet 1749 (« Les Comédiens François représentèrent le 24 Juillet pour la première fois la Tragédie des *Amazones*. Cette Pièce est de Mad. du Bocage, célèbre par son poème du Paradis Terrestre, imité de Milton⁴¹ ») et celle de *Cénie* en juin 1750 (« Le Jeudi 25 Juin, les mêmes Comédiens donnèrent la première représentation de

Cénie, Pièce en cinq Actes & en prose, de Madame de G**, Auteur des *Lettres d'une Péruvienne*⁴² »). En insistant sur leur notoriété littéraire, le *Mercure de France* accorde à Graffigny et Du Bocage une autorité préalable propre à susciter l'intérêt et l'adhésion des spectateurs et spectatrices qui sont aussi les lecteurs et lectrices de la presse, la réputation agissant comme une promesse de qualité. Les données des registres paraissent attester le poids de la renommée des autrices et de la position qu'elles occupent au moment de la création de leurs œuvres, puisque les *Amazones* et *Cénie* obtiennent les faveurs du public et constituent deux types de succès de répertoire. Mais qu'entendons-nous ici par succès ? Quels en sont les critères ? Et que peut signifier ce terme au sein du répertoire de la Comédie-Française à cette période ?

Le cas d'un succès fulgurant : *Les Amazones*

- 26 *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage illustre le cas d'un succès scénique phénoménal, mais éphémère. L'observation des archives et des données autour de cette création expose clairement que la troupe du Français n'a pas favorisé cette réussite. D'abord le registre des assemblées signale que la pièce sera programmée l'été et que la troupe n'entend pas s'engager financièrement pour la création de cette tragédie :

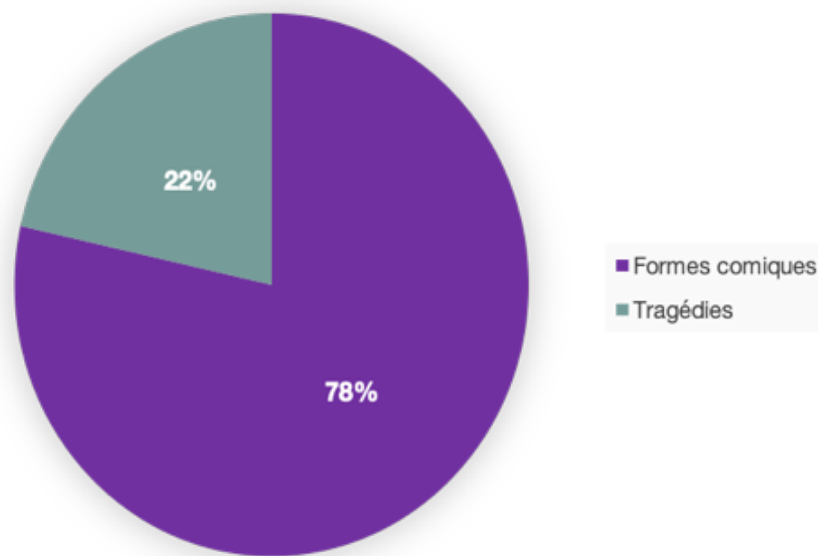
Aujourd'hui samedi 31 mai, la troupe s'est assemblée pour entendre la lecture d'une tragédie intitulée *Les Amazones*. La troupe l'a reçue pour être jouée l'été et il a été décidé que la troupe pour les dépenses des habits ne passerait que trois cents livres pour chaque habit des actrices qui joueront dans la pièce au nombre de six ; à ces conditions nous avons approuvé⁴³.

- 27 Programmer une tragédie au milieu de l'été est symptomatique de la place et de la visibilité que l'on souhaite donner à la pièce, le public étant souvent en dehors de Paris pendant la période des chaleurs estivales. Au reste, la remarque sur les costumes – à notre connaissance unique dans les registres – témoigne du fait que l'approbation accordée à cette tragédie est précaire. Ces deux courtes remarques ne sont donc pas anecdotiques et paraissent

prédéterminer le sort de la création de *Du Bocage*. Comme prévu, la tragédie a été créée à la fin du mois de juillet, période pendant laquelle la production de nouveautés ralentit drastiquement, et ceci d'autant plus que les tragédies sont des productions généralement plus coûteuses en temps et en frais (graphique 9).

Graphique 9. Programmation au cours de l'été par genre.

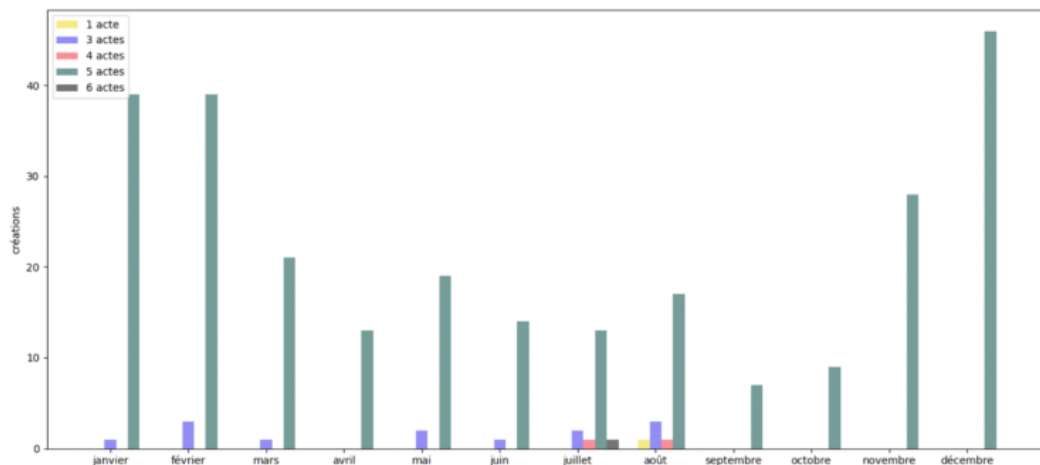
Créations de juillet - ensemble de la période



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

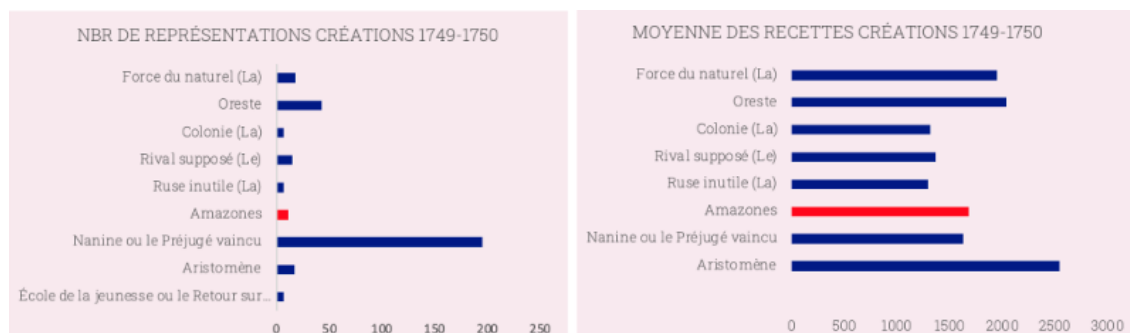
Environ 8 % des pièces sont créées à cette période de l'année, c'est-à-dire 80 pièces sur tout le siècle, et sur ce pourcentage, on compte seulement 17 tragédies, moins de 2 % des créations (le répertoire contient plus de 1 000 titres). Les tragédies sont plutôt attendues à la fin de l'automne, au début de l'hiver ou encore en début de saison après la pause pascale (graphiques 10 et 11).

Graphique 10. Programmation de la tragédie sur l'ensemble de la période.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Graphique 11. Coup de projecteur sur la saison 1749-1750 pour situer *Les Amazones*.



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

La troupe de la Comédie-Française prend des décisions qui reposent sur l'anticipation de l'affluence et des habitudes des spectateurs et spectatrices qui sont parfaitement connues dans les années 1750. On lit par exemple dans les registres plus anciens des assemblées que les comédiens poètes peuvent proposer de nouvelles pièces l'été uniquement et ces dramaturges sont considérés comme des auteurs de seconde catégorie :

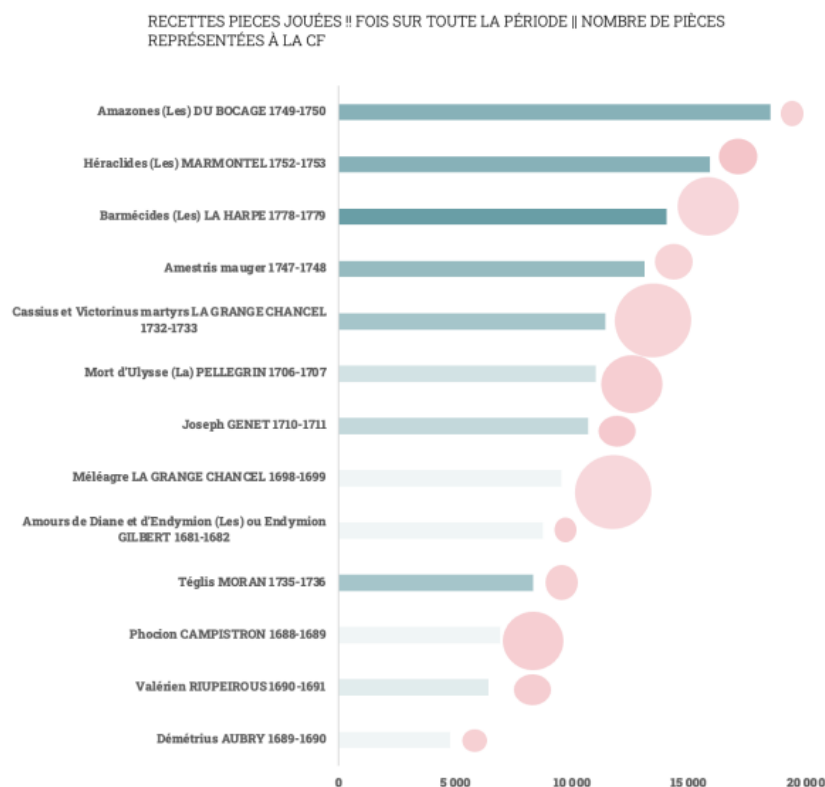
À l'avenir, lorsqu'on aura fait la lecture d'une pièce et qu'elle sera trouvée bonne, l'auteur se nommera avant que de l'accepter. Et à

l'égard des comédiens auteurs, on ne jouera leurs pièces que l'été lorsqu'ils en proposeront de nouvelles et l'on préférera les auteurs externes pour l'hiver⁴⁴.

Donner au public une création tragique en juillet, c'est donc assumer le risque, voire décider volontairement, que la pièce passera inaperçue. Par cette décision, la troupe exprime un jugement de valeur négatif sur la pièce ou, à tout le moins, la considère comme une création de seconde catégorie⁴⁵.

- 28 Les conditions de production viennent attester la situation particulière des *Amazones*. Une note dans les archives sur Du Bocage conservée à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française précise qu'elle offre sa pièce à la troupe en plus d'offrir deux habits aux tragédiennes⁴⁶ : « 24 juillet – Les Amazones, trag. Présent de 2 costumes aux deux principales tragédiennes et de la pièce aux comédiens. » Non seulement l'œuvre est dévalorisée dans l'économie d'ensemble de la programmation, mais plus encore l'autrice travaille gratuitement pour les comédiens du Français, puisqu'en offrant sa pièce, elle renonce à sa part, comme le confirment les registres de cette création qui ne contiennent pas de part d'autrice, ce qui est rarissime à cette période⁴⁷. Pourtant, *Les Amazones*, bien que représentée seulement 11 fois, produit une recette supérieure à la moyenne des créations de la saison entière, dépassant toutes les comédies à l'exception de celle de Destouches, *La Force du naturel*, et se situant en excellente position dans les tragédies, malgré la présence imposante du monument Voltaire et de Marmontel qui est en pleine ascension à cette période.

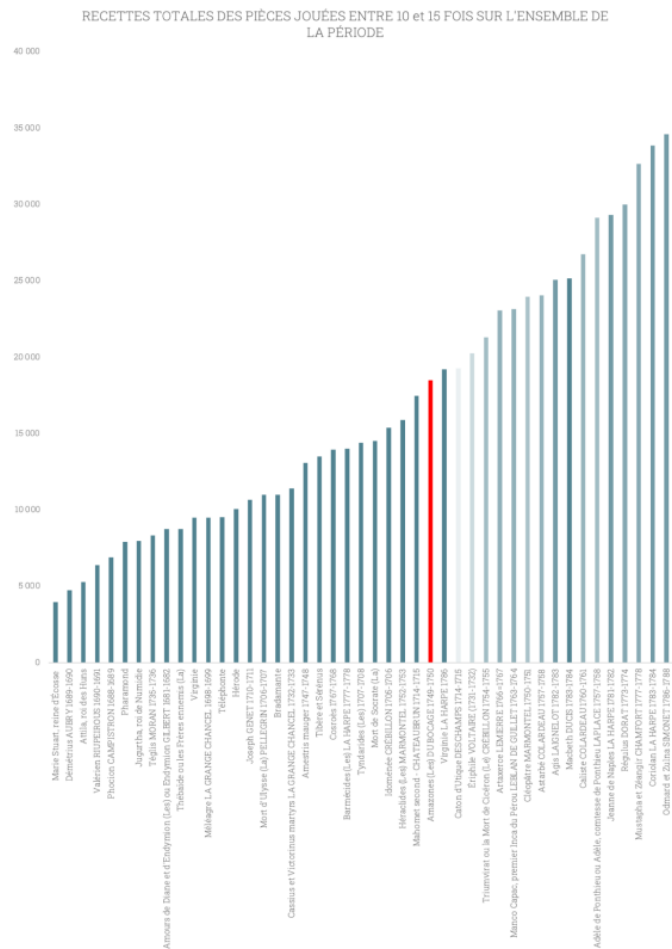
Graphique 12. Comparaison sur toute la période – rentabilité des pièces jouées 11 fois



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Si on affine la recherche (graphique 12), l'œuvre se démarque encore plus nettement comme le représentent les différents graphiques : *Les Amazones* est jouée 11 fois entre le 24 juillet et le 14 août 1749. Malgré la saison estivale, la pièce est la plus lucrative des 12 tragédies également jouées 11 fois sur l'ensemble du siècle et peu importe à quelle période de l'année. La pièce rapporte 18 491 livres, elle est suivie en termes de recettes des *Héraclides* de Marmontel qui est jouée, elle, en mai 1752 et qui rapporte 15 894 livres.

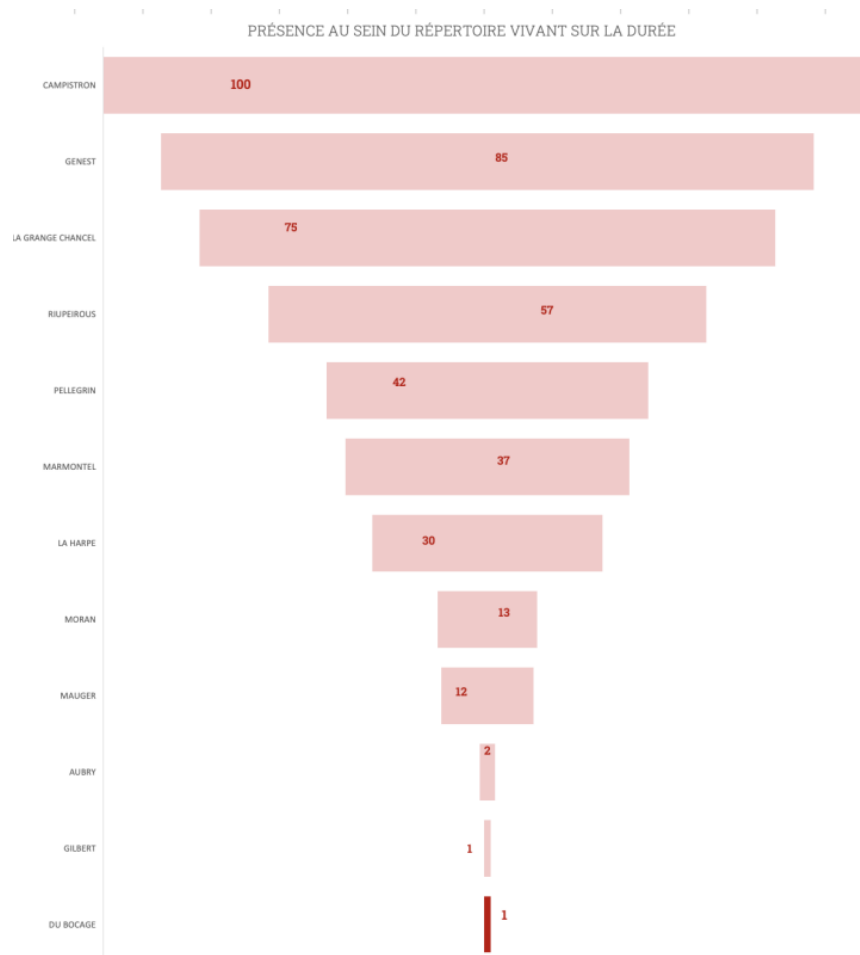
Graphique 13. Recettes totales des pièces jouées entre 10 et 15 fois



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Si on élargit la recherche (graphique 13) aux créations jouées entre 10 et 15 fois, Anne-Marie Du Bocage reste au-dessus de la moyenne, ce qui est significatif du succès de cette pièce pourtant programmée pour échouer.

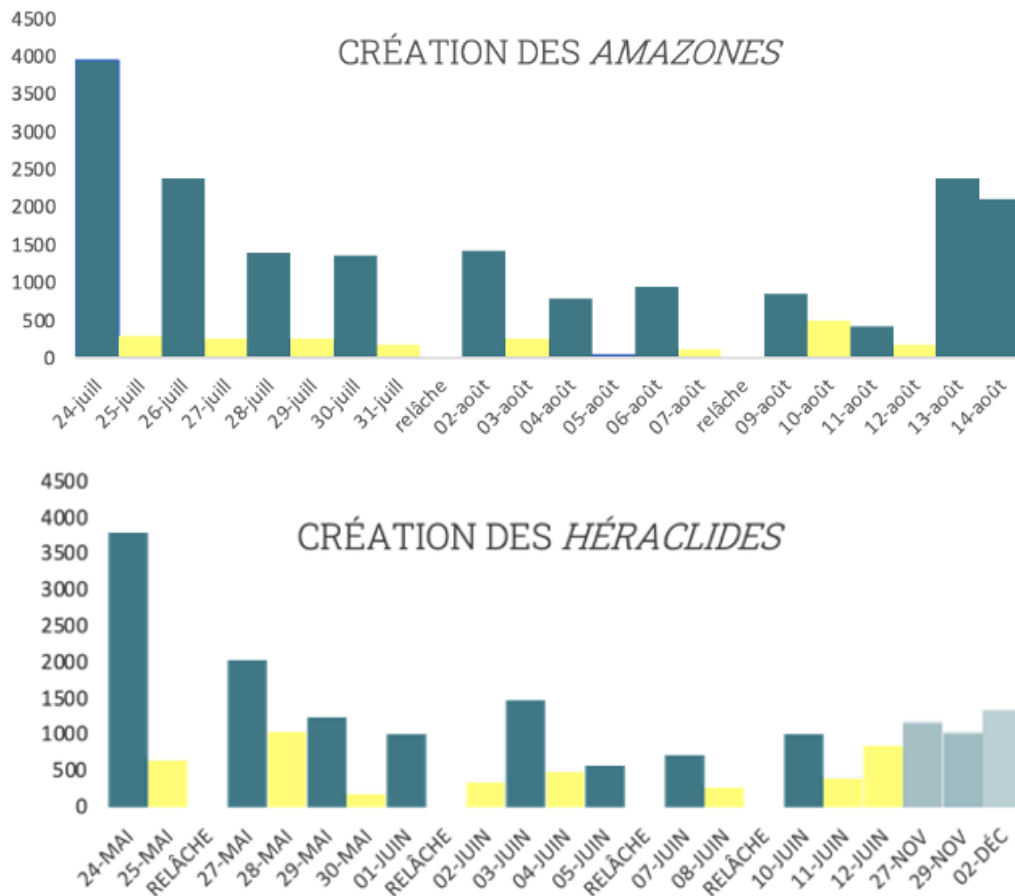
Graphique 14. Nombre de créations des auteurs ayant écrit une tragédie jouée 11 fois



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Enfin si l'on scrute le graphique à barres (graphique 14) qui figure les autres dramaturges ayant produit une tragédie jouée 11 fois, seuls Du Bocage et Gabriel Gilbert ont une seule création dans le répertoire du Français. Or Gabriel Gilbert est déjà mort au moment de la création de sa pièce en 1681. Sa pièce est créée une première fois en 1657 et son œuvre appartient au répertoire primitif de la Comédie-Française. Tous les autres dramaturges vont avoir l'opportunité de proposer d'autres pièces, voire plus de dix pièces dans le cas de Campistron, de La Grange Chancel, de Pellegrin et de La Harpe (représenté par les bulles du graphique 12). Sur ces douze auteurs, plus de la moitié vont voir leur nom apparaître dans la programmation sur une période de plus de 40 ans – jusqu'à 100 ans pour Campistron.

Graphique 15. Comparaison entre *Les Amazones* et *Les Héraclides* de Marmontel



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 29 Complétons ces remarques par une comparaison entre la pièce de Du Bocage et les *Héraclides* de Marmontel (graphique 15). Cette création est proposée sur une période économiquement comparable et elle est similaire aux *Amazones* en termes de recettes. Une fois encore, les visualisations sont très claires : Du Bocage supporte économiquement la programmation des trois semaines de juillet-août 1749, puisque les écarts dus à l'alternance (la création, en vert sur le graphique, est jouée un jour sur 2) sont largement supérieurs à ceux de la pièce de Marmontel qui est programmée en mai, période plus favorable au théâtre tragique. On voit en effet sur les graphiques des *Héraclides* que la tragédie baisse plus significativement ; on constate aussi que les jours où elle n'est pas jouée, les soirées restent économiquement plus rentables, ce qui pourrait signifier que le public est moins dans l'attente de cette création ou encore qu'il est

tout simplement à Paris et au spectacle à cette période printanière. La clôture de ces deux créations est également significative : dans le cas des *Amazones*, la réponse apportée à la baisse des fréquentations est de coupler la pièce avec la reprise du *Faux Savant* ou *l'Amant précepteur* jamais rejouée depuis sa création en 1728, ce qui signifie que pour les spectateurs et spectatrices de 1750, cette pièce est comme une création. Les recettes remontent significativement avec ce couplage, mais la pièce de Du Bocage est pourtant déprogrammée définitivement après le 16 août. Une autre stratégie est adoptée pour faire face à la baisse des revenus de la création des *Héraclides* : la tragédie est simplement retirée pour être reprise à l'automne suivant. Elle conserve alors son statut de création, puisque le dramaturge y reçoit encore des parts. Ce peut être Marmontel lui-même qui impose l'interruption du mois d'août afin de pouvoir conserver des parts de la recette. Cette possibilité est inscrite dans les règlements à partir de 1757, comme on peut le lire dans le *registre des assemblées* qui copie le règlement : « Article 58. Un auteur pourra interrompre les Représentations de sa pièce dans sa nouveauté pour se ménager une reprise dans le tems dont il conviendra avec les Comédiens⁴⁸ ».

- 30 Les rares commentaires de la pièce de Du Bocage dans la presse confirment son succès incontestable, puisque la tragédie reçoit deux longs extraits – l'un paraît dans le *Mercure de France* et l'autre dans les *Observations sur la littérature moderne* de Joseph de La Porte. Le *Mercure de France* respecte sa ligne éditoriale plutôt neutre et favorable à tout ce qui se joue au Français et conclut l'extrait par des félicitations, à l'image – affirme le rédacteur – du concert de louanges qui circule autour de cette pièce⁴⁹. En revanche, Joseph de La Porte produit une critique qui, pour être banalement misogyne, n'en est pas moins très instructive sur la réception des créations théâtrales au féminin : « comme nous n'attendons presque rien d'elles, pour peu qu'elles nous donnent, nous croyons recevoir beaucoup : nous leur tenons compte des moindres bagatelles, & tout ce qui vient de leur part est toujours bien reçu⁵⁰ ». Partant de ce principe, La Porte justifie le fait qu'il osera critiquer *Les Amazones* parce que l'œuvre a suffisamment de valeur pour passer outre cette précaution de galanterie due aux femmes. Son commentaire n'est pas anodin, car il suggère que la civilité envers les femmes empêche une

critique fondée sur des jugements et appréciations « objectives » de l'œuvre.

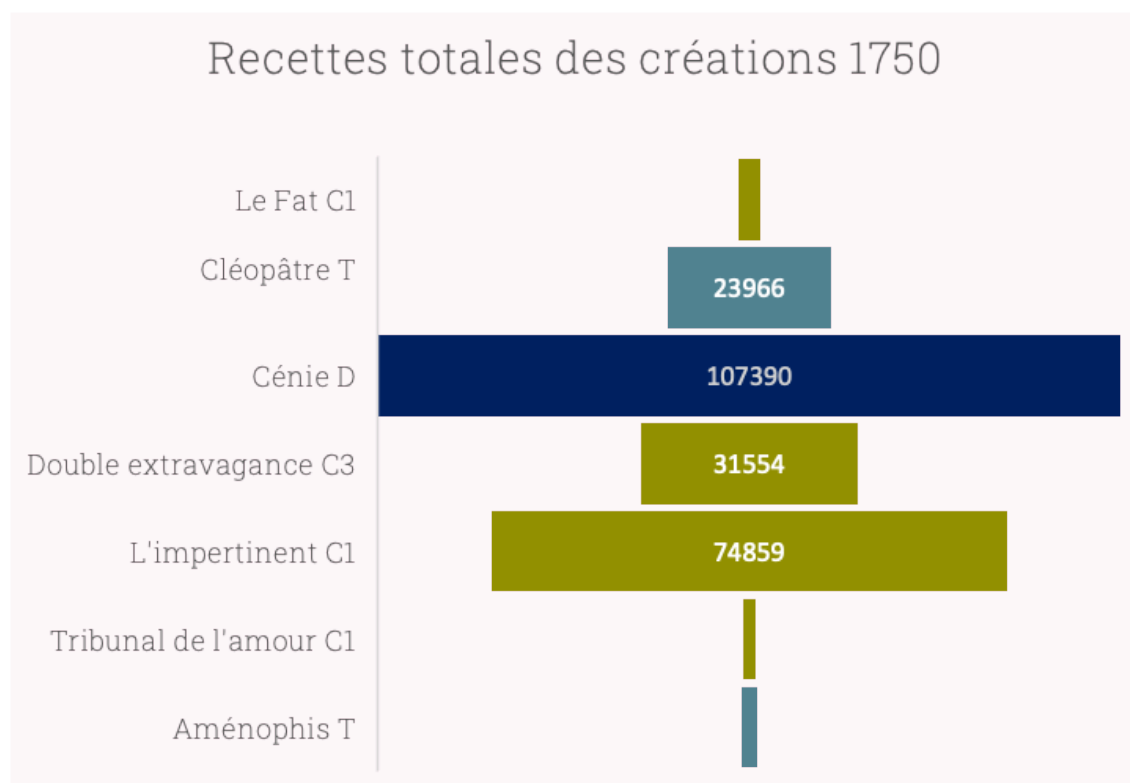
- 31 La pièce d'Anne-Marie Du Bocage, rebaptisée odieusement *Les Menstrues de Melpomène* par François de Baculard d'Arnaud, est une réussite de circonstance qui témoigne d'actes de résistance croisés : résistance des comédiens et comédiennes à produire une création féminine dans des conditions justes ; à cette entrave répond la résistance de l'autrice face au système qui l'exclut d'emblée, qui ne la reconnaît pas comme dramaturge et qui la programme au cœur de l'été. Anne-Marie Du Bocage s'impose pourtant sur la scène du Français au cours de la saison 1749-1750, cette même saison qui accueille parallèlement deux écrasantes tragédies de Voltaire et Marmontel.

Cénie : succès du siècle au féminin

- 32 Un an après le succès fulgurant de Du Bocage, *Cénie* de Françoise de Graffigny entre à grand bruit sur la scène du Français avec 25 représentations sur l'année 1750 et une réception médiatique absolument inédite pour une femme. En effet, la médiatisation de cette pièce est comparable à celle des créations de Voltaire, première vedette de la presse à cette période. Alors que la pièce a été représentée à partir du 25 juin, le *Mercure de France* publie dès juillet une série de poèmes élogieux, tous écrits par de jeunes polygraphes et dramaturges qui animent la vie mondaine parisienne : Antoine Bret⁵¹, Élie Fréron⁵², Charles Palissot⁵³, le chevalier de Rességuier⁵⁴, Pierre de Morand⁵⁵. Les vers qui célèbrent *Cénie* proposent une combinaison singulière pour publiciser la pièce en mettant l'accent sur trois enjeux : le sexe du dramaturge, l'adhésion massive du public et l'hybridité générique de la pièce. Le mois suivant, une longue lettre envoyée par un spectateur vient confirmer la valeur dramaturgique, mais aussi médiatique de *Cénie*, l'insertion de lettres dans le *Mercure de France* étant en règle générale associée à des pièces de « premier ordre », méritant une visibilité accrue. Cette expression est justement employée par l'auteur de la lettre pour parler de Graffigny, qu'il désigne comme une autrice de premier ordre, justifiant par cette qualification la vraie critique qu'il fait de sa pièce. Ressort le lien entre la valeur d'une œuvre et la production

d'une critique authentique, c'est-à-dire autorisée à dépasser les règles de la politesse due aux femmes. En novembre, *Cénie* est à nouveau l'objet d'une publicité, car la pièce est remise à l'affiche après avoir été retirée de la programmation à la fin du mois de juillet. Vraisemblablement, le retrait de la pièce vient cette fois de Graffigny elle-même, sans doute consciente du fait que l'approche du mois d'août allait porter préjudice à la programmation jusqu'alors réussie de *Cénie*. L'annonce de la reprise des représentations s'accompagne de la mention de la publication imprimée, signe dans la presse de cette période d'une forme de consécration supplémentaire. Cette véritable campagne de promotion est couronnée en décembre par deux nouveaux poèmes de célébration dont l'un est significativement de la main d'Anne-Marie Du Bocage et l'autre du comédien Bonneval. L'éloge de Du Bocage rappelle qu'il y a bien une « généalogie dramatique féminine⁵⁶ » et que la réussite de l'une rejaillit sur la réussite de l'autre. Célébrée par les poètes dramatiques, les acteurs, les journalistes et plus encore par sa consœur, Françoise de Graffigny opère un nouveau déplacement de l'image de la femme autrice de théâtre au sein de la presse ancienne. Pour autant, elle n'annonce nullement une nouvelle ère pour la production dramatique féminine. *Cénie* consolide la réputation de Graffigny, à la fois femme du monde et femme de lettres réputée pour ses innovations littéraires, ce qu'attestent aussi les données du programme RCF.

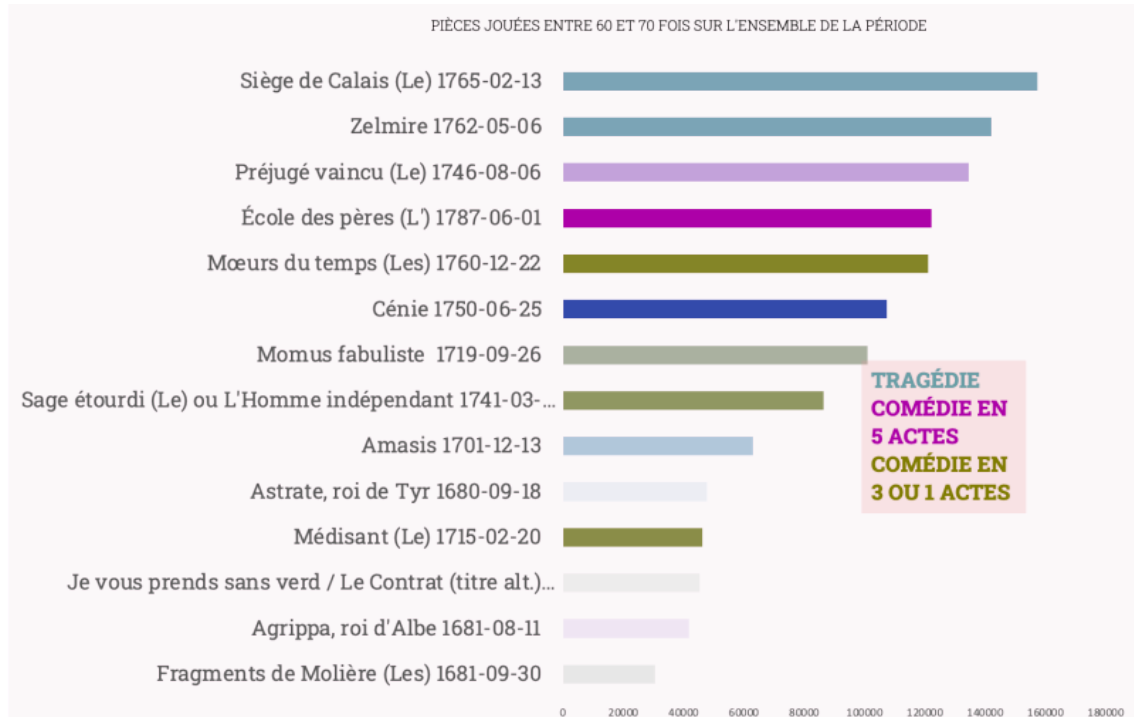
Graphique 16. Visualiser le succès de *Cénie* par les recettes des succès de 1750



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

- 33 Le graphique initial (graphique 16) montre que *Cénie* éclipse littéralement les autres créations de 1750 sur le plan des recettes, tragédies et comédies confondues ; elle dépasse aussi les autres créations de la même année au regard du nombre de représentations. La recette totale que rapporte cette pièce sur la longue durée, c'est-à-dire plus de 107 000 livres, dépasse de loin les autres productions de cette même année. Si on étend cette comparaison à des pièces qui, comme *Cénie*, sont jouées entre 60 et 70 fois, la pièce reste toujours au-dessus de la moyenne (graphique 17).

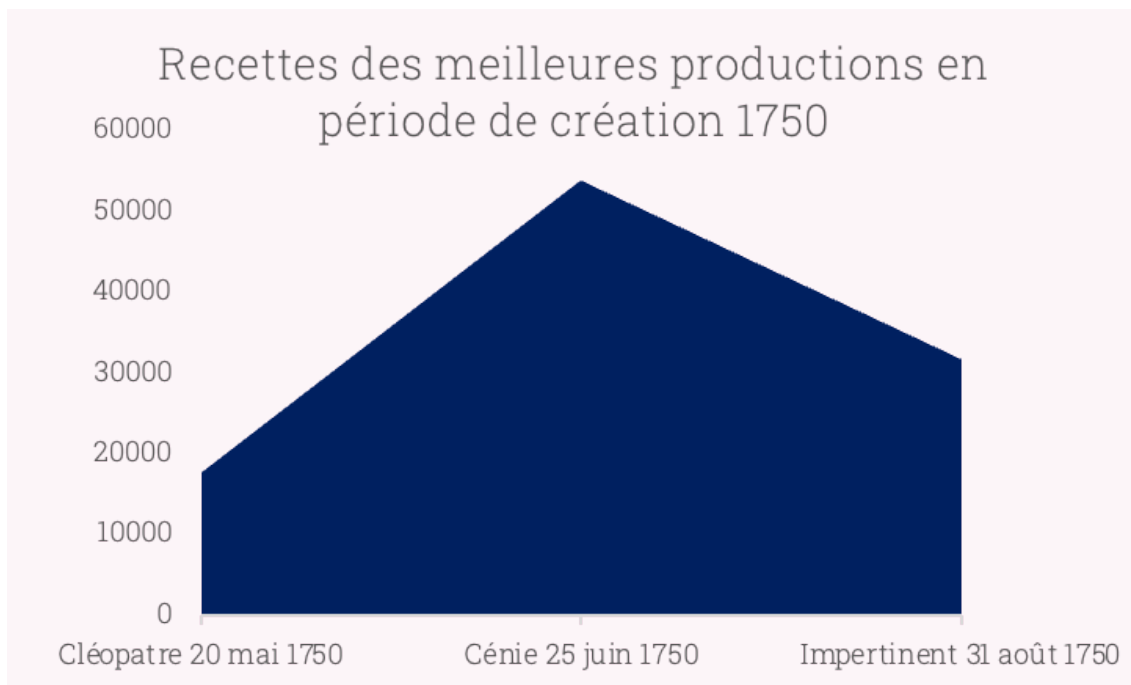
Graphique 17. Visualiser le succès de *Cénie* sur la durée en fonction du nombre de représentations



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Sur les 25 représentations qui correspondent à la période de création de la pièce, *Cénie* rapporte par ailleurs plus de 53 000 livres, alors que *L'Impertinent* de Desmahis, pièce de seconde partie de soirée, rapporte 31 686 livres et *Cléopâtre* de Marmontel rapporte 30 033 livres ; elle est donc largement au-dessus des deux autres créations les plus rentables de cette même saison, comme en témoigne sans ambiguïté la visualisation du graphique 18.

Graphique 18. Visualiser le succès de *Cénie* sur la durée en fonction de la recette de sa saison de création



Source/crédit : cfregisters.org (progr. RCF). Graphique Sara Harvey.

Par ailleurs, si l'on regarde du côté des données de reprogrammation en comparaison avec les autres créations, on voit bien que *Cénie* est un succès au long cours, qu'elle est programmée plus régulièrement que les autres créations de 1750 sur toute la décennie, mais la pièce disparaît au début des années 1760, alors que la petite comédie *L'Impertinent*, la tragédie *Cléopâtre* ou encore *La Double Extravagance* d'Antoine Bret, qui avait connu un succès relatif au début des années 1750, sont reprises dans les années 1770. Malgré cette disparition inexplicable selon les données, *Cénie* reste le succès féminin du siècle à tous points de vue et sera, même avec réticence, reconnu comme tel en 1787 dans la *Correspondance littéraire* :

Nos bons Parisiens, qui se piquent de tant d'égards pour les femmes, en montrent bien peu pour les ouvrages qu'elles risquent au théâtre. *Cénie* est, je crois, le seul de ce siècle qui ait réussi, encore le disputait-on à M^{me} de Graffigny [...] ⁵⁷.

« Je crois », « encore le disputait-on », etc. Si l'on accorde d'un côté à Graffigny une place distinctive parmi les femmes, de l'autre, on doute

de sa réussite.

- 34 Plonger dans les données et les archives du programme RCF confirme qu'au sein de l'institution, les femmes se heurtent à ce qu'on pourrait désigner comme un système : ce système qui remet en question leur auctorialité ou la dénie, ce système qui programme leurs pièces pendant les chaleurs de l'été, alors que le public a déserté Paris, ce système encore qui se permet de ne pas les rétribuer, de ne pas les reprogrammer, alors que rien ne permet de comprendre objectivement leur mise à l'écart, ce système enfin qui finira à la fin du siècle par ne les programmer quasi systématiquement qu'une seule soirée. Une approche contextualisée et des lectures attentives des données qui entourent la programmation des pièces suggèrent cependant que les productions dramatiques féminines résistent malgré tout à ce système : les chiffres indiquent que plusieurs pièces obtiennent durablement les faveurs du public, que les créations féminines surpassent quasi systématiquement celles des hommes dans leur contexte immédiat de production, que les différents types de comparaison avec des œuvres ou des auteurs distinguent généralement les femmes. De même, la presse et les premiers manuels historiographiques, qui certes rendent sensible la misogynie ordinaire des journalistes et des historiographes, justifient diversement la médiation et la médiatisation des productions dramatiques des femmes, jusqu'à favoriser, comme c'est le cas avec Graffigny, le vedettariat théâtral de l'autrice par une campagne publicitaire hors du commun qui aura des répercussions jusqu'à la fin du siècle. Plonger dans les données et les archives du programme RCF dans la perspective du répertoire féminin vient enfin justifier le fait qu'il importe sans doute autant de réévaluer la position de ces femmes au sein de l'historiographie théâtrale que de repenser la manière dont nous produisons des gestes historiographiques. Le théâtre ancien est un écosystème complexe au sein duquel les traces laissées par les femmes, comme celles laissées par d'autres invisibles, nous engagent à prendre le parti d'une historiographie sensible aux marges et aux effets de minoration, mais aussi capable de prendre acte de nos propres biais, de nos propres impensés, et de notre

sensibilité au passé, une historiographie qui, même avec l'appui des chiffres, se doit de rester pleinement incarnée.

APPENDIX

Liste des autrices nommées et les pièces citées

Tableau réalisé par Rowan Herchak

Lien vers l'outil Découverte RCF : <https://ui.cfregisters.org/>

Lien vers l'outil Graphe RCF : <https://graphe.cfregisters.org/>

Autrices	Liens vers le RCF	Pièces mentionnées par titre	Autres pièces jouées à la Comédie-Française	Notice Wikipédia
Catherine Bernard	https://ui.cfregisters.org/author/261	<u>Laodamie</u> , <u>reine d'Epire</u> <u>Brutus Scilla</u> ***		https://fr.wikipedia.org/wiki/Catherine_Bernard
Marie-Anne Barbier	https://ui.cfregisters.org/author/256	<u>Arrie et Pétus</u>	<u>Tomyris Mort de César (La)</u> ou <u>Jules César Faucon (Le)</u> <u>Cornélie mère des Gracques</u>	https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie-Anne_Barbier
Madeleine-Angélique de Gomez	https://ui.cfregisters.org/author/262	<u>Sémiramis Habis Cléarque</u> , <u>tyran d'Héraclée</u> <u>Marsidie</u> , reine des Cimbres***		https://fr.wikipedia.org/wiki/Madeleine-Angélique_de_Gomez
Anne-Marie Du Bocage	https://ui.cfregisters.org/author/196	<u>Amazones (Les)</u> **		https://fr.wikipedia.org/wiki/Anne-Marie_du_Bocage
Françoise de Graffigny	https://ui.cfregisters.org/author/70	<u>Fille d'Aristide (La)</u> ** <u>Cénie</u> **		https://fr.wikipedia.org/wiki/Françoise_de_Graffigny

Françoise-Cécile Falconnet*	https://ui.cfregisters.org/autor/136		<u>Heureuse rencontre (L)</u> . <u>Amour à Tempé (L)</u> .	
Madame Rozet*	https://ui.cfregisters.org/autor/215		<u>Heureuse rencontre (L)</u> .	
Madame Delorme				
Marie-Émilie de Montanclos	https://ui.cfregisters.org/autor/161		<u>Déjeuner interrompu (Le)</u>	https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie-Émilie_de_Montanclos
Comtesse de Claret de Fleurieu (Aglé Deslacs)*	https://ui.cfregisters.org/autor/235		<u>Pauline</u>	
Françoise Raucourt*	https://ui.cfregisters.org/autor/93		<u>Henriette</u>	https://fr.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_Raucourt
Denise Lebrun	https://ui.cfregisters.org/autor/320 Note: Ce lien n'est pas inclus dans l'article originale.	<u>Thélamire**</u>		

* Les requêtes de l'outil graphe donnent des informations sur ces autrices.

**Ces pièces ont déjà des liens systématiques vers les registres RCF dans l'article.

***Ces pièces sont mentionnées dans l'article, mais n'ont pas été jouées à la Comédie-Française.

NOTES

1 Cette métadonnée a été ajoutée au moment de la création de la base de données des feux (phase II du programme RCF) en 2019.

2 Voir, pour les recherches pionnières : 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 DEA, Institut d'études théâtrales de l'université de Paris 3, 1987-1988 ; *Femmes dramaturges en France 1650-1750 : pièces choisies*, éd. Perry Gethner, Paris/Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature,

« Biblio 17 » n° 79, 1993, [puis] Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 » n° 136, t. II, 2002 ; Cecilia Beach, *French women playwrights before the twentieth century, a checklist*, Westport/London, Greenwood Press, 1994 ; 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, [en ligne via le Way back Machine d'Internet Archive, consulté le 10 mai 2025].

3 Voir notamment David M. Berry, *Critical theory and the digital*, New York, Bloomsbury, 2014; Matthew K. Gold (dir.), *Debates in the digital humanities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012 ; Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner, Jeffrey Schnapp, *Digital humanities*, Cambridge, MIT Press, 2012, DOI 10.7551/mitpress/9248.001.0001 ; Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, « La librairie du xxi^e siècle », 2011 ; Wendy Hui Kyong Chun, « The dark side of the digital humanities – Part 1 », *Thinking C21*, « C21 Conference », 2013, [en ligne, consulté le 10 mai 2025] <http://www.c21uwm.com/2013/01/09/the-dark-side-of-the-digital-humanities-part-1/>; Richard Grusin, « The dark side of the digital humanities – Part 2 », *Thinking C21*, « C21 Conference », 2013, [en ligne, consulté le 10 mai 2025] ; Pierre Mounier, *Les Humanités numériques. Une histoire critique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Interventions », 2018, 176 p, DOI 10.4000/books.editionsmsmh.12006.

4 Yves Citton, « Subjectivations computationnelles à l'erre numérique », *Multitudes*, n° 62, 2016/1, p. 45-64, p. 45, DOI 10.3917/mult.062.0045.

5 Comme le suggère Johanna Drucker, le terme « donnée » ou « data » est trompeur dans la mesure où il semble suggérer que les éléments entrés dans les bases étaient ainsi donnés dans le réel (« Humanities approaches to graphical display », *Digital humanities quarterly*, vol. 5, n° 1, 2011, [en ligne]). Voir aussi Matthew Lavin, « Why digital humanists should emphasize situated data over capta », *Digital humanities quaterly*, vol. 15, n° 2, 2021, [en ligne].

6 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Scènes privées ou publiques. Choix ou nécessité (1799) pour les femmes dramaturges ? ou “*Dux femina facti*” », dans Huguette Krief, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Michèle Crogiez Labarthe et Édith Flamarion (dir.), *Femmes des Lumières. Recherches en arborescences*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 167-184 ;

Aurore Évain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn, avec la collab. de Rotraud von Kulesa, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Charlotte Simonin, Gabrielle Verdier, « Introduction », dans A. Évain, P. Gethner et H. Goldwyn (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. IV : xviii^e siècle, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 9-27.

7 L'orthographe d'Anne-Marie Du Bocage de la base des registres (RCF) est alignée avec celle de data.bnf. On peut la voir écrire aussi avec 2 c qui est celle qui figure sur l'édition des Amazones de 1749 et qu'on retrouve sur la base La Grange de la Comédie-Française.

8 M^{me} Delorme est bien dans notre base de données, mais elle ne figure pas encore dans les outils parce que nous sommes en train de réaligner les données. Mais on peut la trouver sur un document de la recette journalière n° 206 du 23 octobre 1776 de la Comédie-Française.

9 Le Nouveau Mercure, Paris, Pierre Ribou et Grégoire Dupuis, novembre 1717, p. 204.

10 Madeleine-Angélique de Gomez, Marsidie, reine des Cimbres, est publiée dans ses *Œuvres mêlées* en 1724 mais n'a jamais été représentée. Voir par exemple sur Gallica, l'édition des Œuvres parue chez Pierre Prault, p. 209-263 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k329270k/f221>.

11 On peut penser à l'exemple de Mauger, qui fait jouer trois tragédies (Amestris, 1747 ; Coriolan, 1748 ; Cosroès, 1752), avec un nombre de représentations décroissant (11 représentations, puis 5, puis 1), et ensuite une comédie (L'Épreuve imprudente, 5 représentations en 1758), et qui se voit refuser sa deuxième comédie, le 24 décembre 1760.

12 Registres des assemblées de la Comédie-Française, 4 juillet 1693 : « Aujourd'hui samedi 4^e juillet 1693 la compagnie s'est assemblée pour entendre la lecture de la tragédie de Scilla de mademoiselle Bernard à dix heures du matin. », R52_0_1693, n. p. [p. 39 du registre].

13 M.-A. Gomez, Habis, tragedie, 1714 ; F.-M.-C. Deschamps, Caton d'Utique, tragedie, 1715 ; et J.-B.-V. de Chateaubrun, Mahomet second, tragedie, 1715.

14 Madeleine-Angélique de Gomez, Habis, of de Vernietigde wraakgierighfid [sic], *treurspel onder de zinspreuk Gloriam tribuit doctrin*, trad. Guiliam Toussaint Domis, Amsterdam, erfg. van J. Lescaijle en D. Rank, 1718. [N.D.L.R. L'ouvrage est accessible sur Google Play moyennant une adresse gmail : <http://play.google.com/books/reader?id=nolWAAAcAAJ&pg=GBS.PP6>.]

15 François-Michel-Chrétien Deschamps, *Cato, a tragedy, as it is acted at the theatre in Lincolns-Inn-Fields, written in French by Monsieur Des Champs, done into English by Mr. Ozell. To which is added a parallel between this play and that written by Mr. Addison*, London, E. Curll, 1716. La pièce de Joseph Addison (1672-1719), jouée à Drury Lane, est publiée à Londres, chez J. Tonson, en 1713, puis en français une première fois en 1713, traduite par Abel Boyer (Amsterdam, J. Desbordes), puis en 1738, dans une traduction en vers chez Étienne Neaulme à Utrecht, en 1767 par M. Guillemard, à Brest, chez Malassis, puis encore en 1780, par Chevilly à Genève.

16 Madeleine-Angélique Gomez, *Œuvres mêlées, de madame de Gomez, contenant Ses Tragédies & différens Ouvrages en Vers & en Prose*, Paris, Guillaume Saugrain, 1724.

17 Jean-Baptiste Vivien Chateaubrun, *Mahomet second* et François-Michel-Chrétien Deschamps, *Caton d'Utique*, dans *Théâtre françois ou recueil des meilleures pièces de Théâtre*, t. XI, Paris, P. Gandouin, 1737, p. 93-180 et p. 181-270.

18 Il fera représenter trois autres tragédies à la Comédie-Française, quarante ans plus tard, entre 1754 et 1756, et connaîtra un succès relatif avec ses *Troyennes*, jouées 30 fois jusqu'en 1783-1784. Ses deux tentatives suivantes, qui creusent le sillon troyen, sont des échecs, en particulier *Astyanax*, qui n'est représentée qu'une seule fois.

19 Claudine Poulouin (dir.), *Invisibilité ou notoriété ? De l'inégalité des sexes*, n° 14 de la *Revue Fontenelle*, 2022.

20 Nina Ekstein, « Appropriation and gender: the case of Catherine Bernard and Bernard de Fontenelle », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 30, n° 1, 1996, p. 59-80, DOI [10.1353/ecs.1996.0043](https://doi.org/10.1353/ecs.1996.0043)

21 Madeleine-Angélique de Gomez, « Preface », dans *Habis*, Paris, Pierre Ribou, 1714, n. p.

22 Joseph de La Porte est l'auteur avec l'abbé Jean-François de La Croix de Compiègne d'une *Histoire littéraire des femmes françoises*, ou *Lettres historiques et critiques Contenant un Précis de la Vie & une Analyse raisonnée des Ouvrages des Femmes qui se sont distinguées dans la Littérature François*e, 5 vol., Paris, Lacombe, 1769.

23 Joseph de La Porte, *L'Observateur littéraire*, 1760, t. I, janvier, lettre XIII, p. 289.

24 *Ibid.*, p. 290. Les pratiques d'écriture collaborative étaient par ailleurs fréquentes au tournant des xvii^e et xviii^e siècles, et sans doute souvent gommées dans le cas des hommes. Sur ce point, voir notamment Allisson Stedman, « L'œuvre collective et la transformation de la sphère publique en France pendant la deuxième moitié du xvii^e siècle » et Christophe Schuwey, « Le Mercure galant, ou l'écriture collaborative du règne de Louis XIV », bouquet XIII, part. 1 – octobre 2018 et part. 2 – septembre 2020 : Œuvre collective et sociabilité du xv^e au xvii^e siècle, revue *Le Verger [en ligne]*, consultée le 10 mai 2025].

25 *Artaxare* (1718) est jouée 6 fois, *Tibère* (1726) 4 fois.

26 René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre* [1725-1756], H. Lagrave (éd.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century* (SVEC), vol. 42-43, 1966, p. 209.

27 Jean Marie Bernard Clément et Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, vol. 3, p. 213.

28 Joseph de La Porte, *L'Observateur littéraire*, janvier 1760, t. I, Amsterdam, veuve Bordelet, p. 302-303. On trouve encore, dans le *Nouveau dictionnaire historique, ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom*, Paris, Le Jay, 1772, t. III, p. 116 : « Madame de Gomez est encore Auteur de plusieurs Tragédies, *Habis*, *Semiramis*, *Cléarque*, *Marsidie*, dont aucune n'est restée au théâtre. La versification en est lâche et languissante. »

29 La pièce connaît trois nouvelles impressions dans les années 1740. La première, publiée à La Haye un an après l'édition originale de 1739 (Paris, Le Breton), se présente comme élaborée à partir du manuscrit de l'auteur, et rétablissant les vers supprimés dans l'édition de Paris – dans un avis liminaire, l'éditeur explique que l'auteur lui-même lui a envoyé le manuscrit de sa pièce et qu'il publie cette version non censurée, « exactement conforme à l'original », pour « empêcher l'ouvrage de [s]on ami d'être la victime des caprices ou de la mauvaise foi du censeur par qui il a été approuvé » ; la seconde est une traduction en néerlandais (*Thelamirus*, *treurspel gevolgd naar het fransche*, Amsteldam, J. Duim, 1743), et la dernière est insérée dans le tome IV du Nouveau théâtre françois, ou Recueil des plus nouvelles pièces représentées au théâtre français depuis quelques années (Paris, Prault fils, 1743).

30 « *Namir* fut représenté le 12 novembre, M. de Thibouville avait déjà fait représenter, le 6 juillet 1739, une tragédie de *Thélamire* qui n'obtint que

quatre représentations. », Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, t. VI : 1759, éd. Ulla Kölving, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du xviii^e siècle (CIEDS), 2011, p. 253.

31 Paul Lacroix, *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne. Catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, l'un des directeurs de l'Alliance des arts*, t. III, Paris, Administration de l'Alliance des arts, 1844, p. 133.

32 Hippolyte Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français*, t. III, Bruxelles, A. Lacroix et Paris, E. Jung-Treuttel, 1863, p. 332.

33 « THIBOUVILLE (M. le Marquis de) donna aux François, en 1759[erreur sur l'année qui est en réalité 1739. Voir *supra* n. 28] , une Tragédie intitulée *Thélamire* : on ne parle pas ici de ses jolies Comédies en proverbes, jouées en Société, & d'autres Ouvrages qui ont été fort applaudis, tel que sa Tragédie de *Namir*, représentée en 1759 », Charles de Fieux de Mouhy, « THIBOUVILLE », *Abrégé de l'histoire du Théâtre François, Depuis son origine jusqu'au premier Juin de l'année 1780 [...]*, t. II, Paris, L'auteur, L. Jorry et J.-G. Mérimot, 1780, p. 338.

34 Le *Mercur de France* relève cette contradiction entre les deux ouvrages de Mouhy, le 4 novembre 1780 : « Avant de passer au dictionnaire des comédiens [...], nous reviendrons sur une notice de celui des pièces de théâtre. On lit à l'article de *Thelamire*, tragédie par Mlle Denise Lebrun, représentée en 1739. [...] Voilà qui est positif ; mais comment, dans le Dictionnaire des auteurs, cette même tragédie de *Thélamire* est-elle attribuée à M. le Marquis de Thibouville ? », *Mercur de France dédié au roi par une société de gens de lettres*, 4 novembre 1780, p. 37.

35 Voici par exemple comment Grimm en parle dans sa *Correspondance littéraire* : « Cette insipide pièce ne fut point achevée. L'ennui qui régnait dans le drame s'empara, dès le commencement, du parterre, et dégénéra en une telle impatience, que l'infortuné *Namir* (I), au milieu du quatrième acte, fut obligé de s'avancer vers le parterre et de dire avec une profonde révérence : "Messieurs, si vous le trouvez bon, nous aurons l'honneur de vous donner la petite pièce." Le parterre ne se fit point presser, et aima mieux ignorer à jamais le dénouement que supporter plus longtemps l'ennui d'une pièce où il n'y avait ni action, ni style, ni sens commun. », Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. citée U. Kölving, t. VI, p. 254.

36 Aujourd'hui encore l'attribution de la pièce fait débat, comme le prouve cette note d'un article de 1997 qui prend parti pour Thibouville : « En raison

d'une contestation sur l'identité de l'auteur, la tragédie étant attribuée par certains à une demoiselle Denise Le Brun, comme le relate le chevalier de Mouhy dans son *Abrégé de l'histoire du Théâtre-Français*, Thibouville retire sa pièce après la quatrième représentation. La pièce est publiée la même année 1739, anonymement, comme toutes les œuvres de Thibouville », Roland Virolle, « Un noble normand dramaturge et romancier : le marquis de Thibouville (1710-1784) », *Études normandes*, n° 1 : *La Vie littéraire à Rouen au xviii^e siècle*, 1997, p. 85-104, note 2, p. 86, DOI [10.3406/etnor.1997.2296](https://doi.org/10.3406/etnor.1997.2296).

37 En 1747, Marie-Louise Mignot, dite Madame Denis, a écrit une comédie en cinq actes pour la Comédie-Française, mais elle aurait été découragée par Voltaire (c'est sa nièce). Voir Aurore Évain et al., « Introduction », dans A. Évain, P. Gethner et H. Goldwyn (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, op. cit.

38 *Ibid.*

39 Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. I : Moyen Âge-xviii^e siècle, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020.

40 « Anne-Marie Du Bocage. Écrivaine française (1710-1802) », BnF. *Les Essentiels*, [[en ligne](#)] ; « Françoise de Graffigny. Femmes de lettres (1695-1758) », BnF. *Les Essentiels*, [[en ligne](#)].

41 *Mercur de France, dédié au roi, septembre 1749*, p. 193.

42 *Ibid.*, juillet 1750, p. 196. Titres des pièces soulignés par nous.

43 *Registres des assemblées*, R52_19 (1748-1752), 31 mai 1749, f° 57 v° [p. 122 du lecteur]. Nous modernisons ainsi que la citation suivante.

44 *Registres des assemblées*, R52_0_1683, 19 juillet 1683, f° 23 v° [p. 54 du lecteur].

45 Rappelons que *Thélamire*, dix ans plus tôt, est également proposée en juillet.

46 Il s'agit sans doute des deux vedettes du Français, Marie-Françoise Marchand, dite Mademoiselle Dumesnil, et Claire Josèphe Hippolyte Lérès de La Tude, dite Mademoiselle Clairon, toutes deux programmées pour la pièce.

47 Voir « Part d'auteur », dans les Mots des registres de l'Encyclopédie RCF.

48 « Article LVIII », dans *Arrests du conseil d'État du roi. Lettres Patentes. Acte de Société [...]*, Paris, Christophe Ballard, 1761, p. 52.

49 *Mercure de France, dédié au roi*, septembre 1749, p. 193-203.

50 *Observations sur la littérature moderne*, La Haye, s. n., 1749, vol. 1. p. 93-94.

51 « A Madame de G** », sur la Comédie de Cénie », *Mercure de France, dédié au roi*, juillet 1750, p. 196-197. Antoine Bret fait partie de cette catégorie d'auteurs dont la production est souvent circonstancielle et opportuniste et qui multiplient les fonctions en lien avec la vie culturelle. Il est notamment éditeur des œuvres complètes de Molière en 1773, il fait partie de l'académie de Dijon et devient directeur de la *Gazette* à partir de 1755. Il est aussi connu pour être l'un des habitués du salon de François de Graffigny. Voir : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/113-antoine-bret>.

52 *Ibid.*, p. 197. Élie Catherine Fréron, connu pour sa rivalité avec Voltaire, qui fait de lui un portrait satirique dans sa comédie *Le Café ou l'Écossaise* (1760), est un journaliste « culturel » considéré comme un anti-philosophe. Il est le responsable de *L'Année littéraire* qui figure comme l'un des importants périodiques de la seconde moitié du xviii^e siècle. Voir : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/316-elie-freron> ; Sophie Barthélemy, André Cariou et Jean Balcou (dir), *Élie Fréron. Polémiste et critique d'art*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, 304 p., DOI [10.4000/books.pur.35322](https://doi.org/10.4000/books.pur.35322).

53 *Ibid.*, p. 197-198. Ennemi de Voltaire, Charles Palissot de Montenoy est surtout connu pour sa satire contre les encyclopédistes jouée à la Comédie-Française en 1760, *Les Philosophes*, mais il est aussi l'auteur de cinq autres pièces peu programmées à la Comédie-Française. Voir : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/613-charles-palissot-de-montenoy>.

54 *Ibid.*, p. 198-199. Il s'agit de Clément Jérôme Ignace de Rességuier qui publiera quelques mois plus tard le *Voyage d'Amatonthe* (Londres, s. n., 1750), critique voilée de la vie de cour. Cette œuvre lui vaudra un emprisonnement. Voir : Robert Darnton, « *Vies privées et affaires publiques sous l'Ancien Régime* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 154 : *Représentations du monde social. Textes, images, cortèges*, 2004/4, p. 24-35, DOI [10.3917/arss.154.0024](https://doi.org/10.3917/arss.154.0024).

55 *Ibid.*, p. 199-200. Pierre de Morand, dramaturge et journaliste culturel gravite autour de figures politiques attachées à la vie culturelle, comme la duchesse du Maine ou Frédéric III, roi de Prusse. Trois de ses tragédies, qui furent des foudres, ont été jouées à la Comédie-Française. Voir : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/590-pierre-de-morand>.

56 A.-M. Du Bocage, « À madame de Graffigny », *Mercure de France dédié au roi*, décembre 1750, t. II, p. 157 et D. Bonneval [comédien], « Sur la reprise de Cénie », *ibid.*, p. 158. L'expression est d'Edwige Keller-Rahbé, voir « Dramaturges », dans M. Reid (dir.), *Femmes et littérature*, op. cit., p. 702.

57 Friedrich Melchior Grimm, Denis Diderot, Jacques-Henri Meister, Guillaume-Thomas Raynal, et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. Revue sur les textes originaux..., t. XIV, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1880, p. 542.

ABSTRACTS

Français

Cette contribution prend acte d'un impensé originel du programme en humanités numériques *Registres de la Comédie-Française* : dans la base initiale, la métadonnée « genre » a été omise, si bien qu'il est impossible de faire des requêtes spécifiquement sur les autrices à partir des outils actuellement en ligne sur le site. Partant de ce constat, cette étude se propose d'intégrer le paramètre absent et d'interroger les données du programme à partir du genre des dramaturges : qu'apprend-on, alors, sur la place des femmes autrices dans la programmation de la Comédie-Française entre 1680 et 1793 ? Un premier survol permet de distinguer trois périodes, séparées par des trous de vingt ans pendant lesquels aucune autrice n'est programmée sur ce théâtre. L'analyse plus détaillée de ces trois moments met en évidence des dynamiques spécifiques du répertoire féminin dans la programmation du Théâtre-Français aux xvii^e et xviii^e siècles : toutes les autrices tragiques se produisent avant 1750 ; Anne-Marie Du Bocage et Françoise de Graffigny, jouées en 1749 et 1750, marquent un tournant en proposant la dernière tragédie écrite par une femme et le premier drame d'autrice ; la fin du siècle est essentiellement comique et dramatique, avec plus d'autrices, qui composent des pièces souvent plus courtes et peu jouées. Partant de ces observations, l'article s'attache à affiner la compréhension du traitement des femmes dans la programmation de la Comédie-Française en recourant à des croisements entre toutes les données contenues dans les registres journaliers de l'institution, ainsi qu'à des documents complémentaires, issus notamment de la presse et des dictionnaires dramatiques.

English

This contribution takes note of an initial unthought in the *Registres de la Comédie-Française* digital humanities program : in the first database, the "gender" metadata was omitted, so that it is impossible to make queries specifically on women playwrights using the tools currently online on the

site. Based on this observation, this study proposes to integrate the absent parameter and to interrogate the program data based on the gender of the playwrights : what can we learn, then, about the place of women authors in the programming of the Comédie-Française between 1680 and 1793 ? An initial overview allows us to distinguish three periods, separated by gaps of twenty years during which no woman author was programmed at this theatre. A more detailed analysis of these three periods reveals the specific dynamics of the female repertoire in the Théâtre-Français's programming in the 17th and 18th centuries : all female tragic authors appeared before 1750 ; Anne-Marie Du Bocage and Françoise de Graffigny, performed in 1749 and 1750, marked a turning point by offering the last tragedy written by a woman and the first female drama ; the end of the century was essentially comic and dramatic, with more female authors composing plays that were often shorter and less frequently performed. On the basis of these observations, the article seeks to refine our understanding of the treatment of women in the Comédie-Française's programming by cross-referencing all the data contained in the institution's daily registers, as well as additional documents, notably from the press and dramatic dictionaries.

INDEX

Mots-clés

autrice, Comédie-Française, humanités numériques, registre

Keywords

female author, Comédie-Française, digital humanities, register

AUTHORS

Sara Harvey

Université de Victoria (Canada)

IDREF : <https://www.idref.fr/169829073>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-7423-2857>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000408667379>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16687163>

Tiphaine Karsenti

Université Paris Nanterre – HAR UR 4414

IDREF : <https://www.idref.fr/050507567>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000108674243>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13533178>