

## 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 <sup>xvi</sup><sup>e</sup> au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle : archive, édition, dramaturgie

---

# 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)

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

---

 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=976>

DOI : 10.35562/pfl.976

### Electronic reference

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<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) », *Pratiques et formes littéraires* [Online], 22 | 2025, Online since 03 mars 2026, connection on 06 mars 2026.  
URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=976>

### 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<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 and 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 and Aurore Évain

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

Éliane Viennot

Conclusions

# 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)

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

## OUTLINE

---

Un chantier éditorial et critique en plein essor

Performer le théâtre de femmes : le sens de l'intrication colloque/festival

Penser le théâtre au féminin aujourd'hui

## TEXT

---

- 1 En 1838, Théophile Gautier rend compte d'une pièce de théâtre intitulée *L'Attente* de M<sup>me</sup> de Senant, jouée au Français : « *L'Attente* est une petite pièce qui n'a pas répondu à l'attente du public ni probablement à celle de l'auteur, ou de l'auteure, pour nous servir de la terminologie féminine de madame Madeleine Poutret de Mauchamps, rédactrice en cheffe de la *Gazette des Femmes*, car la pièce est d'une dame<sup>1</sup>. » Madeleine Poutret de Mauchamps n'était autre que le prête-nom d'un homme, fait que Gautier ne pouvait guère ignorer. Ce compte rendu n'en est pas moins parlant : d'une part, en articulant dans une phrase genre théâtral et genre féminin, Théophile Gautier signale que leur association est en soi *remarquable* – la phrase « la pièce est d'un homme » est en revanche difficilement concevable, tant l'association des auteurs masculins et du théâtre relève de l'évidence. D'autre part, la virulente critique de Théophile Gautier est symptomatique d'une longue tradition qui dénie aux autrices la capacité d'écrire pour la scène. Contre cette tradition, la recherche universitaire s'emploie, depuis plusieurs décennies, à mettre au jour les œuvres des femmes dramaturges.

## Un chantier éditorial et critique en plein essor

- 2 En 1993, paraissait, sous l'impulsion de Perry Gethner, la première anthologie consacrée au théâtre de femmes (*Femmes dramaturges en France, 1650-1750*<sup>2</sup>). En plus de trente ans, l'entreprise éditoriale n'a cessé de se développer à partir de ce recueil fondateur, élargissant sa couverture chronologique et intégrant davantage la diversité des autrices actives avant la Révolution, ainsi que la variété des formes dramatiques qu'elles ont explorées.
- 3 Lancée en 2006, l'édition critique du *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*<sup>3</sup>, couvrant la période du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle en quatre tomes, a marqué une étape décisive dans l'accessibilité de ces textes, publiés en graphie modernisée. Parue initialement aux Presses de l'université de Saint-Étienne, l'anthologie a été rééditée par les éditions Classiques Garnier, puis intégrée à la collection « Classiques Jaunes », consacrant ainsi la reconnaissance croissante et la pleine légitimité de ce corpus.
- 4 Depuis lors, les éditions séparées de pièces de femmes se sont multipliées, de Marguerite de Navarre à Olympe de Gouges. Parmi elles, quelques ouvrages à destination du grand public ont ouvert la voie à une politique de diffusion élargie, capable de toucher aussi bien les étudiants et étudiantes que les élèves du second degré. C'est le cas, par exemple, avec *Le Vieillard amoureux* (1664) de Françoise Pascal, édité par Aurore Évain (Talents Hauts, « Les Plumées », 2020), ou encore *Zamore et Mirza* (1788) d'Olympe de Gouges, édité par Romane Yao (Magnard, « Classiques et Patrimoine », 2020). D'ores et déjà, un nombre accru de textes est accessible en ligne, notamment sur Wikisource grâce aux travaux d'associations comme [Le deuxième texte](#), ou sur le site [MELPONUM - Melpomène à l'ère numérique](#), dans le cadre du projet ANR dédié au théâtre de la Renaissance<sup>4</sup>. En parallèle, la recherche a doté ces expérimentations d'une profondeur critique, tandis que des synthèses consacrées aux femmes dramaturges ont permis d'éclairer leurs pratiques et leurs corpus à différentes époques. En témoignent les chapitres sur le rôle des femmes dans la promotion du théâtre à la Renaissance<sup>5</sup> et dans l'écriture dramatique au xvii<sup>e</sup> siècle au sein

de l'ouvrage *Femmes et littérature. Une histoire culturelle* (2020)<sup>6</sup>, ou encore l'article « Théâtre (Femmes et) » dans le *Dictionnaire des femmes des Lumières* (2015)<sup>7</sup>. Un tel essor éditorial et critique se comprend d'autant mieux dans le vaste mouvement de (re)découverte et de (re)lecture des œuvres de femmes, en particulier dans le domaine dramatique. Arrachant les autrices de théâtre à la minoration, voire à l'invisibilisation, cette effervescence d'actions et de projets a trouvé dans la SIEFAR (Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime), fondée en 2000, un appui scientifique et un relais innovant. Reste à savoir quand une dramaturge de l'Ancien Régime figurera enfin au programme du baccalauréat ou de l'agrégation de Lettres, afin de rompre avec l'illusion d'un canon exclusivement masculin.

- 5 La mise en lumière des autrices de théâtre a également ouvert la voie à des réflexions sur l'agentivité des femmes, la diversité de leurs positions et leur degré d'implication dans la vie culturelle. Les femmes de spectacle – actrices et interprètes<sup>8</sup>, spectatrices<sup>9</sup>, metteuses en scène<sup>10</sup>, ou encore dédicataires<sup>11</sup> – constituent autant de figures désormais investies par des recherches novatrices. Ces travaux se prolongent et s'élargissent, notamment en termes d'aires géographiques, comme en témoigne le colloque *Théâtre de femmes et femmes au théâtre : dramaturges, actrices et spectatrices en Europe du xvii<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle* qui s'est tenu à Clermont-Ferrand en 2024<sup>12</sup>. De telles initiatives illustrent la vitalité des études consacrées aux facettes plurielles de l'engagement féminin au théâtre, tout en favorisant l'ouverture de perspectives transversales entre disciplines et périodes.
- 6 Côté scène, la dynamique s'est amorcée dès le début des années 2000 avec plusieurs types de performances visant des publics différents, qu'ils soient ou non académiques : lectures, mises en scène, captations filmées<sup>13</sup>. Ces diverses réalisations ont été portées aussi bien par des professionnels et professionnelles du théâtre que par des amateurs et amatrices éclairés.
- 7 S'inscrivant dans cet élan, le colloque-festival *Théâtre de femmes du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle : archive, édition, dramaturgie* (Lyon, 15-17 novembre 2023)<sup>14</sup> a constitué en France la première manifestation scientifique et culturelle exclusivement dédiée au répertoire féminin

conçu pour la scène. Il a choisi de donner corps à cet ensemble de productions en mettant en lumière des aspects du théâtre de femmes excédant son contenu textuel, en explorant ses supports de publication et de diffusion, mais aussi en interrogeant les archives et les pratiques dramaturgiques. L'objectif était d'exploiter des sources peu mobilisées afin de faire émerger :

- du côté des archives : les contrats d'édition, les privilèges d'impression, les registres des salles de théâtre, notamment ceux conservés dans les archives de la Comédie-Française (Sara Harvey et Tiphaine Karsenti et le projet des Registres de la Comédie-Française), les copies des textes à usage professionnel (en particulier les manuscrits de souffleurs), les autres catégories de manuscrits comme les lettres, notes, dédicaces, affiches et programmes imprimés ;
- du côté de l'imprimé au sens large du terme : les modes et circuits de publication (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval), de collection (Caroline Mogenet) et de vente (Alicia C. Montoya) des pièces, auxquels s'ajoutent les éditions numériques (Philippe Gambette) ;
- du côté des genres et des textes : la question des sources (Bénédicte Louvat) et des soubassements idéologiques (Logan J. Connors, Isabelle Garnier), les pratiques au féminin des genres théâtraux, de la comédie (Nancy Frelick, Edwige Keller-Rahbé) à la tragédie et la tragi-comédie (Thibaut Julian, Dario Maria Nicolosi, Juliette Cherbuliez, Nina Hugot, Theresa Varney Kennedy) ; la réception des pièces (Scott Francis, Charline Granger) ;
- du côté de la dramaturgie : l'exploration de l'esthétique implicite de ces pièces à travers leur mise en scène (Sylvaine Guyot, Dariusz Krawczyk, Catherine M. Müller).

## **Performer le théâtre de femmes : le sens de l'intrication colloque/festival**

- 8 L'engagement du colloque dans la constitution et la reconnaissance d'un matrimoine théâtral appelait un dispositif dynamique : celui-ci s'est concrétisé dans la forme du « colloque-festival » que nous avons voulu originale et spécifique à son objet. Il s'agissait de montrer l'efficacité scénique d'œuvres rarement voire jamais jouées, et

souvent jugées pour cela impropres à la représentation. Aussi avons-nous inscrit dans le programme des moments dédiés à la performance des textes étudiés, qui ont fait événement et quelquefois rupture dans la temporalité académique du colloque. Il s'agissait en premier lieu de trois représentations théâtrales : *Le Mallade* de Marguerite de Navarre, mis en scène par la compagnie Oghma en prononciation restituée du xvi<sup>e</sup> siècle (15 novembre 2023) ; une conférence-spectacle autour de *La Folle Enchère* de Madame Ulrich, portée par Aurore Évain et la compagnie La Subversive (16 novembre 2023) ; enfin la représentation de *L'Amoureux extravagant* de Françoise Pascal, par le collectif Les Herbes folles (17 novembre 2023). Des ateliers impliquant les étudiants et étudiantes ont enrichi cette programmation, favorisant une interaction entre recherche et pratique théâtrale : entraînement à la déclamation avec Olivier Bettens, jeu dramatique avec Charles Di Meglio, mise en ligne sur [Wikisource](#) de la *Comédie des Innocents* de Marguerite de Navarre avec Philippe Gambette. Sans nous arrêter ici au détail de cette programmation – documentée par un « [Carnet de colloque-festival](#) » publié dans la revue numérique *thaître*<sup>15</sup> –, nous voudrions mettre en lumière la dimension expérimentale de ces diverses propositions de jeu théâtral et leur contribution à la dynamique de reconnaissance et d'actualisation des œuvres dramatiques composées par des femmes à l'époque moderne.

- 9 Les représentations du *Mallade* et du *Vieillard amoureux* relèvent de l'idée que l'on se fait communément d'un festival. Leur singularité provenait toutefois du fait qu'elles étaient performées dans des espaces universitaires – l'amphithéâtre de l'IUT de Lyon 3 pour la farce de Marguerite de Navarre, le Grand Amphithéâtre du Palais Hirsch de l'université Lumière Lyon 2 pour la petite comédie de Françoise Pascal. Cette contrainte produisait des effets de sens pour les deux parties impliquées dans la performance : les acteurs et actrices d'une part, le public de l'autre. Les interprètes du *Mallade* ont dû composer avec un environnement inadapté qu'ils et elles ont su transformer en décor minimal : une tenture noire masquant tableau et écran, un drap blanc recouvrant le pupitre devenu lit du malade, et l'éclairage restreint à cette zone afin de plonger la salle dans l'obscurité. Ce dispositif restituait l'ambiance en clair-obscur de l'éclairage à la bougie, caractéristique des mises en scène du passé. La

gestuelle codée des actrices et acteurs contraints dans leurs déplacements prenait dès lors un relief particulier et s'offrait à l'interprétation des spectatrices et spectateurs installés dans un espace ordinairement dédié à la transmission du savoir. Une partie de ce public a pu expérimenter cette gestuelle le lendemain, dans l'atelier « Jeu dramatique », et en comprendre les significations dramaturgiques sous la conduite du metteur en scène, Charles Di Meglio. La dignité inédite que Marguerite de Navarre accorde à la chambrière – représentante de la sagesse inspirée de l'Évangile, en rupture avec la tradition comique – se manifeste dans la posture et les gestes de l'actrice qui l'incarne, notamment quand elle dresse l'index vers le ciel. En mettant en scène pour la première fois cette petite farce selon les règles du jeu dramatique qu'il a élaborées avec les membres de sa compagnie Oghma, spécialisée dans la reviviscence du théâtre renaissant et baroque, Charles Di Meglio a éprouvé – et fait éprouver – la dramaticité de la pièce de Marguerite de Navarre réputée injouable par la tradition critique.

- 10 La force de conviction de la représentation du *Vieillard amoureux* par la compagnie des Herbes folles a joué sur d'autres ressorts, tout en impliquant l'auditoire du colloque dans une expérience inédite et riche d'enseignements. Là encore, la chaire a servi de plateau aux acteurs et actrices, mais le style hyper-expressif et bondissant de leur jeu a aussi exploité les multiples possibilités de l'espace gradiné : surgissant à l'improviste de l'une ou l'autre des nombreuses portes d'accès de la galerie supérieure et dévalant les marches ménagées entre les pupitres, les interprètes de la comédie ont littéralement investi l'espace du public, devenu en retour partie prenante du spectacle. La dynamique dramaturgique de la pièce ainsi mise en valeur par l'inventivité des comédiennes et comédiens a été sensiblement communiquée à l'auditoire, tout comme l'efficacité comique de l'échange des répliques : une telle démonstration en acte de la dramaticité du répertoire comique de l'autrice lyonnaise avait le mérite de l'immédiateté actualisante.
- 11 Le souci d'actualisation est aussi ce qui a motivé et soutenu les expériences pédagogiques autour de l'interprétation des pièces d'autrices de l'Ancien Régime. Le dispositif d'insertion des quelques répliques travaillées en ateliers s'y prêtait. Vers la fin de la première après-midi du colloque, dans l'amphithéâtre Huvelin de l'université

Jean Moulin Lyon 3, dix étudiantes discrètement costumées se sont levées pour jouer quelques scènes de la farce du *Mallade*, travaillées avec leur professeuse, Isabelle Garnier, lors de séances d'atelier animées par Olivier Bettens : la prononciation historiquement située dont celui-ci est le spécialiste faisait résonner la saveur de la langue de la Renaissance, dans un avant-goût jubilatoire de la représentation de la pièce entière programmée le soir même. Lors de la dernière matinée consacrée aux tragédies dans le Grand Amphithéâtre du Palais Hirsch, trois autres étudiantes, debout à leurs places respectives, ont déclamé les dernières répliques d'*Agathonphile martyr* qui concluent la tragi-comédie de Françoise Pascal sur une conversion collective. Écho subtil à la communication de Theresa Varney Kennedy, cet impromptu théâtral apportait l'émotion d'une incarnation du texte ancien par de jeunes interprètes. Olivier Bettens, qui avait également travaillé avec ce groupe de mastérantes et mastérants d'Edwige Keller-Rahbé à l'université Lumière Lyon 2, déclarait avec humour, en aparté : « On aurait eu envie de se convertir ». Les membres du public qui avaient participé, la veille, à l'atelier d'Olivier Bettens pouvaient ressentir la justesse du travail d'interprétation à partir des exercices qu'ils avaient eux-mêmes pratiqués. Mais tous éprouvaient l'étrangéisation d'une langue familière comme un effet de l'esthétique théâtrale. L'objet « théâtre de femmes » pose en outre de nouvelles questions aux spécialistes de la prononciation : bien qu'Olivier Bettens ait affirmé, dans l'entretien croisé avec Charles Di Meglio publié dans la revue *thâetre*<sup>16</sup>, n'avoir pas trouvé de preuve soutenant l'hypothèse d'une prononciation féminine, il n'est pas exclu de poursuivre, à partir de ses travaux, l'investigation sur la spécificité des voix prêtées par les autrices aux personnages féminins.

- 12 Rejouer le matrimoine théâtral à l'université impliquait, comme on vient de le voir, d'inciter les étudiants et les étudiantes à s'approprier ces textes par une pratique historiquement informée. Il pouvait (devait ?) aussi s'entendre comme l'impératif de rendre visible sur une scène de théâtre le travail obscur des universitaires. Tel est le défi qu'a assumé Aurore Évain en composant une conférence-spectacle autour de *La Folle Enchère*, plutôt que de rejouer la mise en scène de la comédie de Madame Ulrich créée par sa compagnie La Subversive en 2019. Sur le vaste plateau du théâtre Kantor de l'ENS de Lyon, elle

a réuni trois conférencières, assises derrière un pupitre, ainsi que plusieurs comédiens et comédiennes incarnant les personnages de la comédie, tandis qu'elle jouait elle-même le rôle de la protagoniste, Madame Argante. D'entrée de jeu les conférencières – figures statiques par excellence – sont enrôlées dans les échanges animés des actrices par les brèves répliques qu'elles leur adressent comme incidemment. Et la dialectique entre discours critique et incarnation scénique se met à fonctionner sans didactisme, par les liens sensibles et les correspondances intuitives qui se nouent sur le plateau d'une séquence à l'autre. L'analyse par Lola Marcault de la hantise du vieillissement dans la comédie de Madame Ulrich est tout à la fois illustrée et contestée par l'apparition, sous la douche de lumière, d'Aurore Évain en justaucorps lamé et jupe de mousseline vaporeuse avec, en accompagnement musical, la chanson « Libertine » par Mylène Farmer. Quant à l'évocation par Justine Mangeant de la carrière dramatique de l'autrice, entravée et invisibilisée par une institution (la Comédie-Française) dominée par les hommes, elle résonne spectaculairement avec les scènes de travestissement à vue, jusqu'à suggérer l'identification de Madame Ulrich avec la jeune première Angélique qui, à travers son travestissement en « petit comte » pour abuser la vieille avare, vise à s'émanciper des contraintes de la condition féminine. Et de fait, l'énumération par la voix de Lisette, la servante instigatrice du stratagème, de la liste des poursuites et enfermements de Madame Ulrich établie par les recherches de Michèle Rosellini et Edwige Keller-Rahbé, fait entendre, en filigrane, la déviance mais aussi la rébellion d'une femme de lettres mise au ban de la société<sup>17</sup>.

- 13 Selon Christian Biet, « le savoir historique, s'il peut être utile pour s'emparer d'un texte ancien, n'a pas nécessairement à être directement performé et représenté lorsqu'il s'agit de mettre en scène ici et maintenant le corpus dont on s'est emparé<sup>18</sup> ». Le puzzle de la « conférence-spectacle », sans viser à contredire ce principe, a tenté de performer dans l'*ici et maintenant* de la représentation scénique le savoir historique sur un texte théâtral en l'associant sans solution de continuité à la performance du texte lui-même. La réussite de cette expérience unique et éphémère a sans doute à voir avec le statut particulier du théâtre de femmes de l'Ancien Régime à l'université. L'institution universitaire prend aujourd'hui conscience

de sa contribution à l'invisibilisation des femmes dans l'histoire de la littérature et dans l'histoire des arts. Aussi, nous apparaît-il qu'elle a doublement intérêt – sur le plan éthique autant qu'épistémologique – à rendre visibles les recherches sur les autrices et leurs œuvres en les performant devant des publics variés. Cette dimension militante, que nous voulions solidaire de l'exigence scientifique, a trouvé son expression la plus claire dans les moments proprement théâtraux du colloque-festival.

## Penser le théâtre au féminin aujourd'hui

- 14 Les articles réunis dans le présent numéro permettent, à qui n'en aurait pas encore une vision globale, de mesurer la présence constante des autrices dans le monde du théâtre tout au long de l'Ancien Régime. Aux côtés des grands noms comme Marguerite de Navarre ou Olympe de Gouges figurent ainsi des autrices moins connues, aujourd'hui redécouvertes et rééditées, telles Marie-Catherine Desjardins (dite M<sup>me</sup> de Villedieu), Catherine Bernard, Marie-Anne Barbier, Anne-Marie Du Bocage ou encore Françoise de Graffigny – que les spécialistes d'autres domaines que le théâtre connaissent plutôt comme épistolières ou romancières. Plusieurs contributions entendent également rendre une place à des oubliées de l'histoire littéraire : Logan J. Connors consacre ainsi sa contribution aux femmes dramaturges de la Terreur, comme Nicole Mathieu-Villiers ; Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, de son côté, étudie le parcours de plusieurs autrices de théâtre de société qui, à l'instar de Charlotte-Jeanne Béraud de Montesson, publient peu et souvent anonymement. L'étude de corpus de ce type, on le constate, implique souvent une véritable enquête archéologique destinée à mettre au jour des œuvres disparues. Nous évoquons au début de cette introduction le rôle capital qu'ont joué les anthologies de théâtre de femmes procurées par Perry Gethner, puis Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn. Ce volume est l'occasion de compléter le panorama en évoquant aussi des pièces qui ne peuvent être rééditées, ayant été perdues : l'article de Nina Hugot se présente comme une investigation autour de l'*Holoferne* de Catherine de Parthenay, tragédie écrite et jouée au xvi<sup>e</sup> siècle, dont on n'a plus

aujourd'hui que des traces. Bien des enquêtes sont encore à mener et certaines attributions restent à établir : l'article de Juliette Cherbuliez, consacré aux *Jumeaux martyrs* de Saint-Balmon, et celui de Sara Harvey et Tiphaine Karsenti, portant sur les registres de la Comédie-Française, rendent également compte d'un travail d'investigation toujours en cours dans le champ de recherche centré sur les femmes dramaturges de l'Ancien Régime.

- 15 Placés en ouverture et en conclusion du volume, deux textes de référence dialoguent à distance avec l'ensemble des contributions, offrant chacun une mise en perspective – l'un par un témoignage rétrospectif, l'autre par une synthèse critique – depuis des horizons méthodologiques très différents. La conférence inaugurale de Perry Gethner – prononcée à titre posthume par Edwige Keller-Rahbé – revenait à l'origine de la redécouverte du théâtre de l'Ancien Régime écrit par des femmes et témoignait du combat de toute une carrière d'enseignant-chercheur pour en imposer l'étude à l'université ; la conclusion d'Éliane Viennot intégrait la synthèse des communications du colloque à la perspective militante de la légitimation des autrices invisibilisées ou minorées par leur inscription massive dans tous les programmes scolaires et universitaires, du baccalauréat à l'agrégation.
- 16 La singularité de l'objet examiné ici nous conduit à repenser nos protocoles de recherche, et en premier lieu, à faire des choix terminologiques. Les expressions « femme dramaturge » et « théâtre de femmes », retenues dans cette introduction, ont vocation à saisir avec neutralité un objet de recherche défini par un double critère, générique et socio-historique. On peut présumer que le nouage entre genre féminin et genre théâtral intéresse l'histoire littéraire, sans faire l'hypothèse de qualités qui soient propres à cet objet de recherche – raison pour laquelle nous n'employons pas l'expression « théâtre féminin ». En outre, le théâtre de femmes pose des problèmes spécifiques – pièces perdues, anonymes, mal attribuées ou désattribuées – qui suscitent, dans les différentes contributions, de nombreuses précautions oratoires. À la lecture des articles rassemblés ici, on est frappé par la récurrence du conditionnel d'hypothèse, associé à d'autres formes de modalisation (« il se pourrait que... », « on peut penser que... »), cette prudence du discours répondant à l'impératif méthodologique « d'envisager des

conclusions spéculatives » (Juliette Cherbuliez). La prudence qui s'exprime sous forme de surmodalisation est une tendance forte des études sur les femmes étant donné que les sources font souvent défaut. Annalisa Nicholson appelle à la dépasser par un « engagement responsable<sup>19</sup> ». Ces travaux font état d'une recherche en train de se faire, confrontée à – et ne cherchant pas à dissimuler – l'inévitable présence de lacunes dans le champ de ses connaissances. De là, la part importante de réflexivité qui accompagne nombre de contributions : la section qui ouvre ce volume, intitulée « Le matrimoine théâtral : des archives aux ressources numériques », réunit les contributions de chercheurs et chercheuses (Philippe Gambette, Sara Harvey et Tiphaine Karsenti, Alicia C. Montoya, Caroline Mogenet) confrontés à la question des données, de l'archive aux *data* numériques. Quelles sont les implications liées au fait de constituer, ou d'interroger, une base de données à partir de l'entrée « genre » ? Les *data*, comme le rappellent Sara Harvey et Tiphaine Karsenti à la suite de Johanna Druker, ne sont jamais tant « données » que « construites ». La question du genre nous contraint à interroger nos pratiques et nos présupposés à chaque moment de la recherche, de la constitution du corpus à son interrogation. Que faire de la donnée « genre », lorsque l'on choisit d'étudier spécifiquement le théâtre de femmes ? L'article de Bénédicte Louvat répond de manière originale à cette question, à partir d'une fiction épistémologique consistant à observer plusieurs pièces écrites par des femmes et à voir ce qui s'en dégage, en faisant « comme si [elle] ne [savait] rien de leurs auteurs et d'abord du sexe desdits auteurs ».

- 17 Renonçant à dessein à une présentation chronologique des articles, nous n'avons pas souhaité écrire ce qui serait une histoire des femmes dramaturges du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle. Il s'agit bien plutôt de mesurer ce qui, par-delà l'écart des contextes socio-culturels, géographiques, historiques, rapproche les expériences vécues par les autrices de théâtre. La seconde section de ce numéro, intitulée « Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps », réunit des articles qui mettent en évidence les obstacles spécifiques rencontrés par les femmes lorsqu'elles entendent écrire pour le théâtre, faire jouer leur pièce, être reconnues et publiées en leur nom. D'un parcours d'autrice à l'autre, on voit reparaître les mêmes *topoi* misogynes concernant l'écriture dite féminine, souvent jugée

fautive et inapte au théâtre, particulièrement à la tragédie. La section suivante, intitulée « Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle », s'arrête sur le rapport des autrices à ce genre théâtral réputé le plus noble de tous et, partant, susceptible de représenter une sorte de chasse gardée masculine. L'article de Theresa Varney Kennedy rend compte de la position particulière de Françoise Pascal, dont la pratique de la tragicomédie tend à s'émanciper des règles de son temps. Dario Maria Nicolosi, quant à lui, montre à partir de l'examen de trois tragédies du xviii<sup>e</sup> siècle (*Tomiris* de Marie-Anne Barbier, *Sémiramis* de Madeleine-Angélique de Gomez et *Les Amazones* d'Anne-Marie Du Bocage) que les tragédiennes composent *avec* les règles, tout en jouant à contester le canon de l'intérieur. Les femmes dramaturges entretiennent ainsi un rapport particulier au canon, s'employant à montrer qu'elles le maîtrisent, mais aussi qu'elles peuvent s'en émanciper.

- 18 L'agencement non chronologique des articles répond en outre à la non-linéarité de l'histoire littéraire : nul progrès dans la légitimation des femmes dramaturges ne se dessine au fil des siècles. Pour les autrices de théâtre, les difficultés se présentent à chaque époque, et il était peut-être moins malaisé de faire jouer une pièce en province au xvii<sup>e</sup> siècle, comme le montre l'article de Theresa Varney Kennedy sur Françoise Pascal, qu'à Paris à l'aube du xix<sup>e</sup> siècle, période d'institutionnalisation de la misogynie analysée par Logan J. Connors (autrices de la Terreur) et Charline Granger (Olympe de Gouges). Il apparaît que, pour les femmes, les obstacles émanent souvent des institutions fondées par le pouvoir monarchique : la Comédie-Française leur est peu favorable, comme le montrent Sara Harvey et Tiphaine Karsenti à partir de l'examen de ses registres. Edwige Keller-Rahbé, qui retrace toutes les étapes d'une « cabale » menée contre Louise-Geneviève de Saintonge à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, permet de mesurer quels obstacles pouvaient empêcher une autrice de voir sa pièce représentée à l'Opéra. Paradoxalement, ce sont ces organes officiels de diffusion du théâtre qui nous permettent aujourd'hui de consulter des archives et d'avoir une trace de la présence des femmes dans le monde du spectacle. D'autres lieux se sont révélés plus accueillants envers le théâtre de femmes, à l'exemple des scènes privées étudiées par Marie-Emmanuelle

Plagnol-Diéval et des scènes provinciales. Bénédicte Louvat se penche ainsi sur les rapports entre Paris et la province à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, faisant l'hypothèse que les femmes pouvaient faire jouer leurs pièces avec plus de facilité en dehors de la capitale. Mais ces théâtres de la marge, à l'inverse des institutions officielles, laissent souvent peu ou pas de traces dans les archives, sans compter les fonds privés encore inexplorés. Les chantiers actuellement menés sur le théâtre de province devraient contribuer à faire émerger et à documenter des matériaux encore invisibles. Dans son article, Scott Francis fait le point sur les hypothèses concernant les représentations privées du théâtre de Marguerite de Navarre ; de même, c'est peut-être parce qu'elle fut jouée sur une scène privée que la tragédie de Catherine de Parthenay est aujourd'hui perdue, comme le suggère Nina Hugot.

- 19 La dernière section de ce numéro, intitulée « Autrices et dramaturgies : du texte à la scène », aborde la question de la *dramaticité* des œuvres étudiées, qui furent écrites pour être jouées. L'énoncé relève moins d'une évidence que d'une prise de position, tant l'histoire de la réception a entretenu l'idée que certaines pièces n'auraient pas réellement été écrites pour la scène. On lira à ce sujet les éclairantes mises au point concernant le théâtre de Marguerite de Navarre, et notamment l'article de Dariusz Krawczyk qui plaide pour l'analyse dramaturgique des œuvres de Marguerite, à rebours d'une tradition critique n'y voyant que de simples « dialogues ». Dans ce cas précis, l'aveuglement semble volontaire : des témoignages existent attestant que les pièces ont bel et bien été jouées dans l'entourage de la reine (la *Comédie des quatre femmes*, la *Comédie jouée au Mont-de-Marsan*, par exemple), même si cela n'est pas le cas pour la farce du *Mallade*, néanmoins indéniablement destinée à la scène elle aussi. Mais si les sources manquent, l'étude des mécanismes dramaturgiques – tels que les didascalies internes ou l'ironie dramatique – apporte des arguments précieux à l'hypothèse d'un théâtre écrit pour être représenté. À partir d'un autre poste d'observation – celui des registres de la Comédie-Française –, Sara Harvey et Tiphaine Karsenti démontrent que les pièces de femmes dramaturges étaient moins jouées que les pièces d'hommes, non pas parce qu'elles n'étaient pas destinées à la scène, mais du fait de leur exclusion des répertoires officiels. Quant à *La Folle Enchère* de

Marguerite de Navarre, et notamment l'article de Dariusz Krawczyk qui plaide pour l'analyse dramaturgique des œuvres de Marguerite, à rebours d'une tradition critique n'y voyant que de simples « dialogues ». Dans ce cas précis, l'aveuglement semble volontaire : des témoignages existent attestant que les pièces ont bel et bien été jouées dans l'entourage de la reine (la *Comédie des quatre femmes*, la *Comédie jouée au Mont-de-Marsan*, par exemple), même si cela n'est pas le cas pour la farce du *Mallade*, néanmoins indéniablement destinée à la scène elle aussi. Mais si les sources manquent, l'étude des mécanismes dramaturgiques – tels que les didascalies internes ou l'ironie dramatique – apporte des arguments précieux à l'hypothèse d'un théâtre écrit pour être représenté. À partir d'un autre poste d'observation – celui des registres de la Comédie-Française –, Sara Harvey et Tiphaine Karsenti démontrent que les pièces de femmes dramaturges étaient moins jouées que les pièces d'hommes, non pas parce qu'elles n'étaient pas destinées à la scène, mais du fait de leur exclusion des répertoires officiels. Quant à *La Folle Enchère* de M<sup>me</sup> Ulrich, revisitée par Aurore Évain, elle n'avait sans doute pas été jouée depuis le xvii<sup>e</sup> siècle. À cette mise en scène est consacré l'article de Vitaline Roudil qui clôturera ce volume. Ces expérimentations soulignent l'impératif de la performance que nous évoquons plus haut : rejouées aujourd'hui, ces pièces font l'objet de mises en scènes variées – du théâtre historiquement informé de Charles Di Meglio à la réinterprétation moderne et *queer* d'Aurore Évain – qui en révèlent, s'il en était besoin, toute l'actualité et tout le pouvoir de signification.

- 20 Nous soulignerons, pour finir, que le théâtre de femmes ne saurait se réduire à un théâtre sur les femmes – théâtre pro-féminin qui aurait pour vocation de représenter la possible émancipation des femmes. Les différentes contributions à ce numéro attestent l'éventail des sujets qui poussent les autrices à écrire pour la scène, tout comme leurs homologues masculins. Isabelle Garnier montre ainsi que la propagation d'idées évangéliques est au cœur de la farce du *Mallade* de Marguerite de Navarre ; la dévotion chrétienne apparaît également comme un moteur important de l'écriture de Saint-Balmon, à laquelle Juliette Cherbuliez consacre son étude ; enfin Charline Granger revient sur le combat abolitionniste d'Olympe de Gouges, porté à la scène dans *L'Esclavage des Noirs*. Néanmoins, on ne peut nier que l'écriture théâtrale est aussi pour les autrices l'occasion de réfléchir à

la place des femmes dans la société. Dans l'article qu'elle consacre à Sainctonge, Edwige Keller-Rahbé retrace ainsi une véritable vengeance littéraire, l'autrice mobilisant le comique d'une manière polémique à l'encontre de son rival. Pour Catherine Müller, l'insertion de pièces lyriques dans le théâtre de Catherine Des Roches est une démonstration en acte de la puissance poétique des femmes, au rebours de discours contemporains qui les jugent incapables de composer des vers. La farce du *Mallade* étudiée par Isabelle Garnier met en scène un personnage de chambrière, rendu dépositaire de la parole évangélique. Dario Maria Nicolosi, dans son analyse des tragédies d'autrices, s'attarde sur des personnages de reines qui lui semblent échapper aux déterminations du type théâtral et exemplifier des valeurs réputées viriles. Enfin Logan J. Connors s'intéresse à la manière dont les autrices de la Terreur, dans leur manière de mettre en scène des femmes, conjuguent discours politique jacobin et idéologie proto-féministe. Du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, écrire pour le théâtre est donc pour les autrices l'occasion de prendre position dans la « Querelle des femmes », en représentant des personnages féminins incarnant des valeurs qu'on leur dénie, comme la spiritualité, l'ambition ou encore le courage politique.

- 21 La question du genre – de l'autrice, de ses personnages – ne constitue pas un champ clos sur lui-même, mais engage à réfléchir plus largement à toutes les formes d'existence à la marge – ce que le féminisme militant saisit aujourd'hui à l'aide de la notion d'intersectionnalité. Penser le théâtre de femmes implique de s'intéresser au théâtre de province, au théâtre privé, aux *minores*. De même, la question de la représentation des femmes au théâtre s'inscrit dans le cadre plus large de la représentation des « petits » : Thibaut Julian montre ainsi comment Germaine de Staël utilise les genres masculin et féminin, dans son théâtre, pour réfléchir à la question des rapports de pouvoirs ; Charline Granger, quant à elle, explore le parallèle entre les relations maîtres-esclaves et les relations hommes-femmes dans *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges ; enfin, Isabelle Garnier s'intéresse au personnage de la chambrière dans *Le Mallade* de Marguerite de Navarre, en tant qu'elle représente doublement la catégorie de celles qui n'ont pas voix au chapitre, à la fois femme et femme du peuple. Là se dessinent sans doute les prolongements naturels du colloque-festival, et de ce

numéro – prolongements auxquels donnent corps les travaux contemporains évoqués plus haut, et consacrés non seulement aux *femmes dramaturges* mais plus largement aux *femmes de théâtre*.

- 22 Les contributions ici réunies, par la variété des cas analysés et l'ampleur des questions qu'ils soulèvent, se présentent donc comme un jalon vers de nouveaux champs de recherche. Les travaux consacrés aux femmes dramaturges auront notamment contribué, nous l'espérons, à façonner un cadre critique apte à penser la formule « Femmes et théâtre » : les « théâtrices<sup>20</sup> » à l'époque moderne.

## NOTES

---

1 Compte rendu recueilli en avril 1858 dans Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, Hetzel, t. 1, p. 120.

2 *Femmes dramaturges en France 1650-1750 : pièces choisies*, éd. Perry Gethner, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, « Biblio 17 » n° 79, t. I, 1993, [puis] Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 » n° 136, t. II, 2002.

3 Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Publications de l'université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006-2011 ; rééd. Paris, Classiques Garnier, 2014-2022 ; rééd. Classiques Jaunes, 2025.

4 Projet porté et dirigé par Nina Hugot.

5 Aurore Évain, « Les reines et princesses de France, mécènes, patronnes et protectrices du théâtre au xvi<sup>e</sup> siècle », Kathleen Wilson-Chevalier (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007, p. 63-64.

6 Éliane Viennot, « La promotion du théâtre moderne – c'est-à-dire profane et mixte », dans Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, t. I : Moyen Âge-xviii<sup>e</sup> siècle, DOI restreint [10.3917/gall.reid.2020.01](https://doi.org/10.3917/gall.reid.2020.01), 2<sup>e</sup> partie. « La fin de la Renaissance 1475-1615 », chap. II : « Une période favorable à l'expression des femmes », Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 294-298 ; Edwige Keller-Rahbé, « *Dramaturges* », *ibid.*, 3<sup>e</sup> partie « Le dix-septième siècle », p. 689-708.

- 7 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, article « Théâtre (Femmes et) », dans Huguette Krief et Valérie André (dir.), *Dictionnaire des femmes des Lumières*, Paris, Champion, « Dictionnaires et références », 2015, vol. 2, p. 1125-1131.
- 8 Romain Bionda et Valentina Ponzetto (dir.), *Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre) : création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914*, Leiden/Boston, Brill, « CRIN. Cahiers de recherche des Instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », 2024 [[en ligne sur le site de Brill](#)] ; Céline Candiard, « “Les partialités de vos trois grandes actrices” : traits distinctifs, influence et rivalité des vedettes féminines dans la troupe de Molière », colloque international *Molière et les acteurs comiques : arts et techniques de la création scénique*, Laura Naudeix, Brigitte Prost et Giovanna Sparacello (dir.), université Rennes 2, 17-19 novembre 2022, à paraître aux Presses universitaires de Rennes ; Tomas Gonzalez et Anne Pellois, « *Phèdre*<sup>3</sup> : Sarah Bernhardt / Maria Casarès / Marie Bell », *Agôn*, HS 4 : *Jouer le document. Usages de la documentation par les interprètes*, Anne Pellois (dir.), 2025, [en ligne], DOI [10.4000/131e6](#).
- 9 Véronique Lochert (dir.), base de données *Spectatrix*, [consultée le 11 février 2025] ; Véronique Lochert, Marie Bouhaïk-Gironès, Céline Candiard, Fabien Cavallé, Jeanne-Marie Hostiou et Mélanie Traversier (dir.), *Spectatrices ! De l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, « Arts et essais littéraires », 2022 ; Véronique Lochert, « Y a-t-il une critique féminine ? Représentations du jugement des spectatrices dans le théâtre français du xvii<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques*, n° 89 : *Naissance de la critique dramatique*, Lise Michel et Claude Bourqui (dir.), 2016/1, p. 75-86, DOI [10.3917/licla1.089.0075](#) ; ead., « Portraits de spectatrices dans les théâtres français et anglais au xvii<sup>e</sup> siècle », dans Delphine Abrecht, Louise Michel et Coline Piot (dir.), *Faire œuvre d'une réception : portraits de spectateurs de théâtre (spectacles, textes, films, images) xvi<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, L'Entretemps, « Champ théâtral », 2019 ; ead., *Les femmes aussi vont au théâtre : les spectatrices dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire. Série Arts de la scène », 2023 ; Sabine Chaouche et Catherine Menciassi-Authier (dir.), *Les contemporaines. Femmes de spectacle 1640-2000*, à paraître aux éditions Classiques Garnier.
- 10 Agathe Sanjuan, Joël Huthwohl (dir.), *Pour une histoire des metteuses en scène*, n° 299 de la *Revue d'histoire du théâtre*, t. 2, 2024. Trois articles concernent le domaine « femmes Ancien Régime » : Céline Candiard, « Comédiennes influentes dans la France des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. Traces et hypothèses », p. 11-23 ; Florence Filippi et Aurélien Poidevin, « La méthode

Clairon. Préalables à l'invention de la mise en scène : aux sources de la dramaturgie et de la théorie du jeu », p. 32-51 ; Annick Chekroun-Steiler, « De la tragédienne de génie à la directrice de théâtre libertin. Portrait de Mademoiselle Dumesnil en proto-metteuse en scène », p. 52-65.

11 Jan Clarke, « The Dedication of Tragedies to Women (1659-1689) », dans Mathilde Bombart, Sylvain Cornic, Edwige Keller-Rahbé, Michèle Rosellini (dir.), « À qui lira ». *Littérature, livre et librairie en France au xvii<sup>e</sup> siècle. Actes du 47<sup>e</sup> colloque de la NASSCFL*, Lyon, 21-24 juin 2017, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2020, « Biblio 17 », p. 435-445.

12 Morgane Kappès-Le Moing, Fanny Platelle et Paola Roman (dir.), Clermont-Ferrand, 27-29 novembre 2024, [programme en ligne sur Calenda](#) et le [site de l'IHRIM](#).

13 Par exemple : *L'Inquisiteur* et *Le Mallade* de Marguerite de Navarre, lectures par la compagnie TAL – Jean-Louis Bihoreau, sous la dir. d'Aurore Évain (« [Performance du théâtre de Marguerite de Navarre](#) », *Journée de la performance*, NYU, Paris, 19 octobre 2007) ; *Arrie et Pétus* de Marie-Anne Barbier, avec les comédiens du TNP et les étudiants de l'ENS de Lyon (*Nocturnes de l'exposition Claude au musée des Beaux-Arts*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 1<sup>er</sup> février 2019) ; *Le Favori* de M<sup>me</sup> de Villedieu, mise en scène Aurore Évain, avec la compagnie TAL – Jean-Louis Bihoreau (La Ferme de Bel Ébat – théâtre de Guyancourt, avril 2015 ; théâtre de l'Épée de bois, Cartoucherie, Paris, mai 2019) ; *Le Faucon* de Marie-Anne Barbier, mise en scène Alice Roudier (théâtre Le Funambule Montmartre, 5-26 juin 2023) ; *Laodamie, reine d'Épire* de Catherine Bernard, mise en scène Aurore Évain (La Ferme de Bel Ébat – théâtre de Guyancourt, février 2024). En 2019, ARTE proposait une websérie intitulée *Replay sous forme d'une collection de huit films courts qui réinterprétaient « en plan séquence des scènes emblématiques du théâtre français, comme autant de variations sur l'amour »*. Parmi ces huit films figuraient : *Brutus*, de Catherine Bernard (1690), acte III, sc. 1, avec Sabrina Ouazani, Sandor Funtek, et *Arrie et Pétus*, de Marie-Anne Barbier (1702), acte I, sc. 4, avec Christa Théret, David Salles. Pour des exemples antérieurs aux années 2000, voir : Jérémie Sagnier, « Un théâtre radiophonique ? Tragédies et comédies du xvi<sup>e</sup> siècle sur les ondes françaises (1949-2007) », à paraître dans Nina Hugot et al. (dir.), *Actualités du théâtre français de la Renaissance*, Genève, Droz. La tragédie *Brutus* de Catherine Bernard a fait l'objet d'une unique représentation le 24 septembre 1972, mise en scène Jean Serge, dans le cadre du festival national Corneille de Barentin (voir Edwige Keller-Rahbé, « Politique et matrimoine local : le

cas du *Brutus* (1690) de Catherine Bernard au Festival national Corneille de Barentin en 1972 », *Orbis Linguarum*, n° 53, 2019, p. 231-246, [[PDF en ligne](#)].

14 Comité organisateur : Isabelle Garnier (Lyon 3, IHRIM), Edwige Keller Rahbé (Lyon 2, IHRIM), Emily Lombardero (université Paris Cité, CERILAC), Justine Mangeant (Labex COMOD, IHRIM), Isabelle Moreau (ENS de Lyon, IHRIM) et Michèle Rosellini (IHRIM-ENS de Lyon). Manifestation soutenue financièrement par l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM, UMR 5317), le Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en lettres, arts et cinéma (CERILAC, URP 441), le Labex COMOD (université de Lyon), l'université Lumière Lyon 2, l'université Jean Moulin Lyon 3, l'École normale supérieure de Lyon, la Société d'étude du xvii<sup>e</sup> siècle et la métropole Grand Lyon. Partenaires : [Le deuxième texte ; Registres de la Comédie-Française](#). Voir la page du colloque [en ligne](#).

15 Victoire Colas, Emily Lombardero et Michèle Rosellini, avec la collaboration de Justine Mangeant et Caroline Mogenet, « [Théâtre de femmes](#) du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle : archive, édition, dramaturgie ». Carnet de colloque-festival », revue *thaître*, [rubrique [Carnets de création](#)], [[en ligne](#)], 27 mai 2025.

16 Charles Di Meglio, « Jouer *Le Malade* de Marguerite de Navarre », [entretien](#) réalisé par Caroline Mogenet, revue *thaître*, [rubrique [Séries. Autrices](#)] [[en ligne](#)], 4 juin 2024.

17 Voir à ce sujet : Edwige Keller-Rahbé et Michèle Rosellini, « Le cas Ulrich : enquête sur un catalyseur de diffamation », communication donnée dans le cadre du colloque *Femmes illustres, femmes infâmes : la réputation féminine (1550-1750)*, Delphine Amstutz, Aurélie Bonnefoy, Catherine Pascal et Léo Stambul (dir.) Montpellier, 2-4 juin 2025, à paraître.

18 Christian Biet, « [Introduction](#). La question du répertoire au théâtre », *Littératures classiques*, n° 95, 2018/1, p. 11, DOI [10.3917/licla1.095.0007](#).

19 Annalisa Nicholson, « Like Mother, like Daughter : Hortense Mancini, Duchesse de Mazarin, and Marie-Charlotte de La Porte-Mazarin, Marquise de Richelieu », *Early modern women : an interdisciplinary journal*, vol. 16, n° 1, fall 2021, p. 14-35, DOI restreint [10.1086/715751](#) : « [A] responsible engagement with speculative history to bridge the gaps between archival material and sparse biographical histories (un engagement responsable envers une histoire spéculative visant à combler l'écart entre les sources archivistiques et les biographies lacunaires) », p. 19.

20 Nous empruntons ce néologisme au site [Théâtrices. Femmes de théâtre - Théâtre aux femmes](#), [consulté le 11 février 2025].

## AUTHORS

---

### **Isabelle Garnier**

Université Jean Moulin Lyon 3 – IHRIM

IDREF : <https://www.idref.fr/08209893X>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/isabelle-garnier>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000072453659>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14598100>

### **Edwige Keller-Rahbé**

Université Lumière Lyon 2 – IHRIM

IDREF : <https://www.idref.fr/051645661>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-8027-4965>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/edwige-keller-rahbe>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000079973729>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13550820>

### **Emily Lombardero**

Université Paris Cité – CERILAC

IDREF : <https://www.idref.fr/230944612>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/emily-lombardero>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000473921839>

### **Isabelle Moreau**

ENS Lyon – IHRIM

IDREF : <https://www.idref.fr/11611830X>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-8885-9623>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/isabelle-moreau>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000116591181>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14402430>

### **Michèle Rosellini**

ENS Lyon – IHRIM

IDREF : <https://www.idref.fr/034367071>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/michele-rosellini>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000108075136>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12512983>