



Les auctorialités des femmes artistes au théâtre, XIX e -XXI e siècles

Raphaëlle Doyon

► To cite this version:

Raphaëlle Doyon. Les auctorialités des femmes artistes au théâtre, XIX e -XXI e siècles. Benoît Barut; Elisabeth Le Corre; Catherine Brun. Auctorialités théâtrales XIXe-XXIe siècles, Presses universitaires de Rennes, 2025, Le spectaculaire - arts de la scène, 10.7202/1070450ar] . hal-04928449

HAL Id: hal-04928449

<https://hal.science/hal-04928449v1>

Submitted on 4 Feb 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Raphaëlle Doyon, « Les auctorialités des femmes artistes au théâtre, XIX^e-XXI^e siècles », *Auctorialités théâtrales (XIX^e-XXI^e siècle)*, Benoît Barut, Catherine Brun, Elisabeth Le Corre (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2025. Copie de l'autrice.

L'auctorialité renvoie à la figure de l'artiste qui signe, qui « fait œuvre », même quand celle-ci est collective, sinon coécrite, du moins co-construite comme au théâtre. À cette figure revient la légitimité culturelle, la maîtrise des représentations artistiques, l'autorité sur ses collaborateurs et collaboratrices, la reconnaissance ou consécration par ses pairs, la visibilité médiatique, probablement le pouvoir institutionnel, toutes choses, qui au sujet des femmes artistes, autrices et metteuses en scène, sont encore loin de « s'inscrire de plein droit dans notre histoire¹ » du théâtre. En 2022, les femmes dirigent certes 46% des Centres dramatiques nationaux, mais budgétirement, les moins dotés, et symboliquement, les moins prestigieux. Les créatrices elles-mêmes, 19 directrices de Centres dramatiques nationaux, dénoncent en octobre 2021 « l'invisibilisation du travail des femmes en général et [leur] assignation à des espaces considérés à tort comme secondaires : petits lieux, petits plateaux, petits budgets, jeune public, éducation artistique²... ». Aussi, comprendre cette archéologie du présent, la façon dont l'auctorialité des femmes artistes de théâtre « s'invente et s'exerce³ » aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, n'est pas une évidence. Aurore Evain a montré que les grammairiens du XVII^e siècle éradiquent *l'autrice*, n'admettant pas de féminin à *auteur*, « quand la fonction *auteur* s'institutionnalise et se dote d'un prestige littéraire et social⁴ » ; apparaît alors l'*actrice* « qui se limite au sens de *comédienne* », sans autorité sur la création.

Repenser l'historiographie : réintégrer les femmes de théâtre dans l'histoire

En 2016, dans un article publié dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, « Le genre, une catégorie utile à l'histoire du théâtre du XX^e siècle ? Le cas de Jacques Copeau et de Suzanne Bing », nous faisions état de la résistance des études théâtrales à accueillir en leur sein une histoire du genre et des femmes, et concluions en espérant que l'intérêt d'une population étudiante pour les œuvres des femmes et leur histoire (nos filières accueillent plus de 80% d'étudiantes) allait rapidement rendre caduc cet état des lieux. Six ans plus tard, nous sommes en 2022, l'espoir est en partie comblé. Plusieurs manifestations scientifiques d'importance ont eu lieu en 2021 et 2022 sur des études de cas, celui de Georgette Leblanc, ou de Vivian Leigh, sur *Les personnages féminins dans les réécritures féministes⁵*, ou les *Dramaturges et spectatrices en Angleterre et en France (XV-XVI^e s.)⁶*, sur la *Création, représentation et*

¹ Christine Planté au sujet de l'histoire littéraire, « La Petite Sœur de Balzac. Vingt-cinq ans après », dans *Fabula-Lht*, n° 7, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », Audrey Lasserre (dir.), avril 2010, [<http://www.fabula.org/lht/7/plante.html>], consulté le 29 avril 2022.

² « Une tribune des 19 directrices de CDN », *sceneweb.fr*, 6 décembre 2021, [<https://sceneweb.fr/actu-une-tribune-des-19-directrices-de-cdn-nous-mesurons-lampeur-de-notre-responsabilite-et-de-notre-tache>], consulté le 23 avril 2022.

³ Question posée par les éditeurs·rices du présent volume dans « Auctorialités théâtrales : un chantier du GRIET XIX-XXI », *Tangence*, n° 121, 2019, p. 21-39 [<https://doi.org/10.7202/1070450ar>], consulté le 23 avril 2022.

⁴ Aurore Evain, *Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours*, *Séméion, Travaux de sémiologie*, n° 6, « Femmes et langues », février 2008, texte disponible sur le site de l'autrice à l'adresse [<https://www.auroreevain.com/2016/09/25/histoire-d-autrice/>], consulté le 13 mai 2022.

⁵ « Les personnages “féminins” dans les réécritures féministes : dramaturgie, esthétique et politique des classiques à la scène », Journée d'étude des doctorant·e·s du Laboratoire Lettres, langages et arts, organisée par Lîlâ Bisiaux, Pauline Boschiero, Chloé Dubost, Andréa Leri, Laurence Schnitzler, Université Toulouse Jean-Jaurès, 29 octobre 2021.

⁶ « Écrire pour elles : Dramaturges et spectatrices en Angleterre et en France (XVI^e et XVII^e siècles) », colloque organisé par Véronique Lochert, Lise Michel, Clotilde Thouret, Université de Haute-Alsace, par visio-conférence, 18-19 mars 2021.

*sociabilité au féminin : entre scènes publiques et spectacles de société (1650-1914)*⁷ ou encore sur les représentations des violences sexuelles⁸. Deux thèses majeures en lien avec la question de l'auctorialité ont été soutenues devant un jury mixte, études théâtrales et histoire des femmes et du genre confondu : pour le XIX^e siècle, Julie Rossello Rochet a soutenu en 2021 *Des autrices dramatiques parisiennes dans l'espace public du XIX^e siècle (1789-1914)* ; pour le XX^e, Lorraine Wiss a présenté en 2020 *Scènes féministes : histoire des dramaturgies des luttes des femmes dans les années 1970 en France*⁹. Les deux chercheuses mettent en avant ce qui se démarque, ce qui fait évènement. Françoise Collin l'écrivait : « Qu'elle le veuille ou non, [l'histoire] a affaire avec ce qui se majore (y compris avec ce qui se majore dans les minorités). Une histoire des femmes ou féministe n'échappe pas à cette condition¹⁰ ». Julie Rossello Rochet présente un XIX^e siècle hostile à l'égard des femmes autrices alors que c'est bien aux auteurs dramatiques, comme le montre Jean-Claude Yon dans le présent volume, que reviennent applaudissements et autorité artistique. Julie Rossello Rochet propose de penser les œuvres théâtrales des autrices du XIX^e, siècle qui confère au théâtre un réel pouvoir sur l'opinion publique, comme un espace d'agentivité, « un moyen d'exprimer publiquement leur opinion et d'exercer, par ce biais, une forme de citoyenneté politique, en participant aux débats de la vie publique¹¹ ». Elle défend l'idée que la scène est pour les femmes autrices de cette époque une tribune contestataire, féministe ou apparentée¹². De son côté, Lorraine Wiss « [...] propose des analyses dramaturgiques de spectacles et de pièces de théâtre afin d'identifier ce que pourrait être une dramaturgie féministe¹³. » D'autres travaux, moins récents, entretiens d'artistes et articles, menés par Odile Krakovitch pour le XIX^e siècle, Monique Surel-Tupin pour le XX^e, et Anne-Françoise Benhamou pour le XXI^e, ont été indispensables à l'écriture du présent article ; nous nous y référerons au fur et à mesure. Enfin, des pans entiers de cette histoire restent à explorer, en particulier, pour le XX^e siècle, de la fin de la censure (1906) aux années 1970¹⁴.

Nous nous réjouissons de produire un article de synthèse qui vise à inscrire les femmes de théâtre dans la postérité, mais il convient aussi d'examiner avec lucidité ce qu'un tel écrit sur l'auctorialité des femmes au théâtre, sur plus de deux siècles, continue à combler (malgré l'existence des écrits susmentionnés) d'une histoire du théâtre encore spontanément et aveuglément non mixte¹⁵. De ce point de vue, consacrer comme ici un chapitre aux femmes créatrices est une façon de continuer à les mettre à l'écart, à les singulariser en les renvoyant à leur genre. Pourtant, quel autre procédé adopter face à une historiographie structurée par un androcentrisme axiologique, non conscientisé, non explicite, perçu comme neutre¹⁶ ? Quand à

⁷ Parmi les publications récentes issues de manifestations scientifiques : *Spectatrices ! De l'Antiquité à nos jours*, Véronique Lochert, Marie Bouhaïk-Gironès, Céline Candiard, *et al.* (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2022.

⁸ Cf. « REPAIR. Violences sexuelles : changer les représentations, repenser les prises en charge », organisé par Bérénice Hamidi, Lyon 2, et Gaëlle Marti, Lyon 3.

⁹ Julie Rossello Rochet et Lorraine Wiss ont toutes deux soutenu leur thèse à l'université Lumière-Lyon 2, respectivement sous la direction de Bérénice Hamidi-Kim et d'Olivier Neveux.

¹⁰ Françoise Collin, « Histoire et mémoire ou la marque de la trace », *Recherches Féministes, Temps et mémoire des femmes*, 1993, vol. 6, n°1, p. 13-23 ; p. 17-18.

¹¹ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 60.

¹³ Lorraine Wiss, *op. cit.*, résumé et p. 180 *sq.* Notons que la première partie de la thèse de L. Wiss est consacrée à la « la spectacularisation de la lutte féministe ».

¹⁴ Mentionnons toutefois les travaux de Nathalie Coutelet sur la Halte dont il sera question.

¹⁵ Nous remercions Jean-Claude Yon qui mentionne dans son article le fait « que des femmes ont cherché (et réussi pour une poignée d'entre elles) à se faire jouer au XIX^e siècle, comme autrices ou compositrices », et le travail de Julie Rossello Rochet.

¹⁶ À l'inverse, les États-Unis, l'Angleterre et le Canada anglophone comptent de nombreux *readers, companions*, manuels, revues (comme *Women and Performance : a journal of feminist theory*), collections dédiées aux femmes et au genre (comme « Women, theatre, and Performance » de Manchester University Press). Les premiers ouvrages

peine cinq femmes sont mentionnées dans chacune des anthologies de théâtre français publiées dans les années 2010 pour les XIX^e et XX^e siècles¹⁷? Sans nul doute, certaines artistes, socialement conditionnées à valoriser les œuvres de leurs homologues hommes plutôt que les leurs, concourent à leur propre disparition et marginalisation¹⁸. Une telle minorisation peut être le signe d'un sentiment intérieurisé d'infériorisation ou, dans la première moitié du XIX^e siècle, celui d'une feinte pour conserver sa respectabilité de femme, se conformer à la misogynie culturelle, et *in fine* être publiée et jouée¹⁹. Signalons enfin la façon dont les femmes artistes colportent elles-mêmes les erreurs historiographiques des récits qui ont exclu leurs prédecesseuses, comme l'a montré Aurore Evain : ainsi, Marguerite Duras conforte son exceptionnalité quand elle explique que *Des journées entières dans les arbres* mis en scène par Jean-Louis Barrault en 1965 fut « la première pièce de théâtre écrite par une femme [...] jouée en France depuis près d'un siècle²⁰. » Parce que l'histoire des femmes de théâtre dans le passé est peu écrite, et encore moins transmise, les propos de Marguerite Duras sont présumés vrais et préconfigurent les travaux scientifiques, renforçant ainsi l'erreur²¹. Pour toutes ces raisons (ne pas faire de l'histoire des femmes artistes une particularité, combattre l'androcentrisme axiologique, tenter de rétablir le « déficit de postérité²² »), nous poursuivons les recommandations de Michèle Riot-Sarcey, Christine Planté et Eleni Varikas, dans le numéro des *Cahiers du Groupe de recherche et d'information féministes* de 1988 qui fit date : « non pas [...] faire l'histoire des femmes, mais [...] réintégrer les femmes dans l'histoire²³ », et pour commencer, en déployer le contexte. En outre, nous avons choisi pour chacune des périodes étudiées de faire porter l'auctorialité sur les personnes dont les statuts, dans la chaîne de coopération artistique, jouissent, en leur temps, de visibilité puis de postérité dans l'écriture de l'histoire : il sera question des autrices pour le XIX^e siècle, des metteuses en scène (notamment des directrices de Centres dramatiques nationaux) pour le XX^e siècle et des deux pour le XXI^e siècle, avec les omissions et raccourcis que la concision impose.

consacrés aux autrices dramatiques françaises sont publiés par des chercheurs et chercheuses établiennes : Perry Gethner, Cecilia Beach.

¹⁷ Pour l'anthologie de l'Avant-Scène consacrée au XX^e siècle, dirigée par Robert Abirached, publiée en 2011 : Marguerite Duras, Brigitte Jaques, Ariane Mnouchkine, Noëlle Renaude et Yasmina Reza. Pour le XIX^e siècle, cf. Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 27 *sq.*

¹⁸ Cf. Joyce Johnston, *Women dramatists, humor, and the French stage : 1802-1855*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 17. Joyce Johnston présente le parcours et les œuvres de quatre dramaturges femmes de la première moitié du XIX^e siècle, Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie Ancelot et Delphine de Girardin, qui font aussi partie du corpus de Julie Rossello Rochet.

¹⁹ Cf. Joyce Johnston, *op. cit.*, p. 17 et Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 287.

²⁰ Aurore Evain, « Éditer le théâtre des femmes de l'Ancien Régime », Communication donnée à l'occasion des 4^e rencontres de la SIEFAR : « Projets collectifs et réseaux de recherche sur les femmes de l'Ancien Régime » le 8 juin 2007, , American University of Paris, [<https://www.auroreevain.com/wp-content/uploads/2022/05/Editer-le-theatre-des-femmes-de-lAncien-Regime.pdf>], p. 1-2, consulté le 13 mai 2022.

²¹ Cf. Philippe Ivernel qui se fie à Duras, « Présentation », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n° 8, *Femmes de théâtre. Pour une scène sans frontières*, 1995, p. 7.

²² Cécile Dauphin, « Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 29, 2009. [<http://journals.openedition.org/clio/9338>] consulté le 13 mai 2022.

²³ Michèle Riot-Sarcey, Christine Planté, Eleni Varikas, « Femmes sujets de discours, sujets de l'histoire », *Le Genre de l'histoire*, n° spécial, *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, printemps 1988, p. 22. Ce numéro publie la première traduction de l'article de Joan Scott, « *Genre : une catégorie utile d'analyse historique* ».

Le XIX^e siècle : une « dramatocratie exclusive »²⁴

Le mouvementé XIX^e siècle connaît empires, révolutions, monarchies, républiques et guerres, toutes menées par des hommes au pouvoir et aux fronts²⁵. Les historiens de la virilité ont intitulé le tome qu'ils ont consacré au XIX^e siècle, *Le Triomphe de la virilité*²⁶. Ce XIX^e siècle est à la fois celui qui exclut les femmes du suffrage universel²⁷ et les cantonne à la sphère privée. Il est aussi celui que l'historien Jean-Claude Yon a appelé « dramatocratie », parce que les théâtres sont des lieux fréquentés (« en 1847 par exemple [la sortie au théâtre] absorbe 87% du budget “loisirs” moyen²⁸ »), lieux de rassemblement (dans le foyer et les loges) et de diffusion de la parole publique auprès de spectateurs et spectatrices illettré·e·s pour plus d'un tiers, sans accès à la presse donc, laquelle connaît à cette époque un essor parallèle à celui de l'industrie du spectacle. Les théâtres forgent l'opinion publique dont le pouvoir se sert et qu'il entend, autrement, contrôler par la censure. Comme le rappelle Odile Krakovitch dans un des premiers articles qu'elle consacre aux femmes dramaturges du XIX^e, c'est grâce aux archives de la censure que les œuvres des autrices non publiées nous sont aujourd'hui connues. Elles « auraient à jamais disparu... si la censure n'avait obligé les directeurs de théâtre à déposer dans les bureaux du ministère de l'Intérieur, avant toute représentation, le manuscrit²⁹ ». C'est par exemple en consultant les notes que les commissaires de la censure envoyait toutes les demi-heures à la préfecture pendant la représentation de *Nadine de la surveillée* Louise Michel, que la chercheuse Monique Surel-Tupin prend connaissance du déroulé de la représentation du 29 avril 1882 au Théâtre des Bouffes du Nord³⁰.

Julie Rossello Rochet se penche sur le long XIX^e siècle (1789-1914) et intègre à son corpus Olympe de Gouges et les prémisses des féminismes du XIX^e siècle. Notre étude débute avec le I^{er} Empire. En 1804, date du premier code civil, la femme est déclarée mineure, sans droits politiques ou privés (interdiction de signer un contrat, de gérer ses biens, *etc.*). Pour ce qui est des spectacles, en 1806 et 1807, l'empereur rétablit le système des priviléges que 1791 avait aboli, réduisant de trente à huit le nombre de théâtres. « Ne subsistent alors que quatre salles officielles (ou “grands théâtres”) : Opéra, Comédie-Française, Opéra-Comique, Théâtre de l'Impératrice (à savoir l'Odéon) ; et quatre salles secondaires (ou “petits théâtres”) : Ambigu-Comique, Gaîté, Vaudeville, Variétés³¹ » même si les « autorisations exceptionnelles » sont multiples. 1806 institue aussi la Commission des censeurs (levée pendant de courtes périodes au cours du siècle). Puis, sous la Monarchie constitutionnelle de Charles X,

²⁴ Expression de Julie Rossello Rochet. Pour un état des lieux de l'histoire du théâtre du XIX^e siècle, nous renvoyons à ses travaux (Julie Rossello Rochet, « Retour sur l'élaboration d'un répertoire de pièces d'autrices dramatiques françaises notoires du XIX^e siècle : dessin d'une généalogie d'ancêtres de même corporation », *Horizons/Théâtre*, n° 10-11, 2017, p. 220-239), et à sa thèse de doctorat, *op. cit.*

²⁵ Joyce Johnston, *op. cit.*, p. 6.

²⁶ *Le Triomphe de la virilité : le XIX^e siècle* (dir. Alain Corbin), tome 2 de *l'Histoire de la virilité*, Paris, éd. Seuil, 2011.

²⁷ Rappelé par Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 9 qui cite l'ouvrage de référence de Geneviève Fraisse, *Muse de la raison : la démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989.

²⁸ Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, « Introduction générale », *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, Éd. L'Avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de L'Avant-scène théâtre », 2008, p. 24.

²⁹ Odile Krakovitch, « Les femmes dramaturges et la création au théâtre », in *Pénélope*, n° 3, p. 29-36 ; p. 32. Etablis par Cecilia Beach, les index des pièces jouées et publiées s'appuient entre autres sources sur les Archives nationales du Bureau des Théâtres.

³⁰ Julie Rossello Rochet (*op. cit.*, p. 551) cite Monique Surel-Tupin, « Présentation à Nadine », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat*, 1880-1914, tome II, Paris, Séguier, Archimbaud, 2001, p. 13-17 ; p. 14.

³¹ Jean-Claude Yon, « Les pouvoirs publics et le théâtre en France au XX^e siècle. Un bref panorama », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 92, trimestre 1, 2022, *Service public / intérêts privés. La longue querelle de la scène française, XVIII^e-XXI^e siècles*, p. 51-52.

l'ordonnance royale de 1824 précise en son article 5 : « les directions de troupes ne pourront être confiées à des femmes³² ». Au sujet de ce XIX^e siècle, Julie Rossello Rochet parle de « dramatocratie exclusive » : elle associe la « dramatocratie », telle que définie par Jean-Claude Yon, à la « démocratie exclusive », locution forgée par Geneviève Fraisse pour montrer que les formes modernes de la vie politique et citoyenne sont consubstantielles à l'exclusion des femmes de la sphère publique et intellectuelle³³. Julie Rossello Rochet écrit : « Le théâtre apparaît semblable à la démocratie française, une “dramatocratie exclusive”, au détriment des femmes. Il y a pourtant eu un grand nombre d'autrices dramatiques au XIX^e siècle, leurs pièces ont été jouées et ont parfois remporté d'immenses succès sur les scènes parisiennes³⁴. »

Avant de présenter certaines des autrices du corpus de Julie Rossello Rochet, examinons ce qui est à proprement parler un « théâtre de femmes » au XIX^e siècle : le théâtre de société, analysé par Odile Krakovitch³⁵ et défini par Jean-Claude Yon comme « une forme de théâtre amateur, discontinu, non lucratif et se déroulant dans un lieu privé » qui « échappe en théorie au système du privilège (en vigueur de 1806 à 1864) et à la censure (en vigueur jusqu'en 1906³⁶) ».

Des hôtesses montent « dans leur salon des théâtres privés [...] phénomène social où [les femmes] jou[ent] un rôle essentiel » même si « les hommes restent les maîtres du jeu, en ce qui concerne l'écriture du plus grand nombre des œuvres présentées, l'organisation des divertissements, la direction et la mise en scène³⁷ ». La plupart des autrices dont les pièces sont ainsi jouées (puis parfois imprimées, encore souvent sous un pseudonyme) sans s'inquiéter de la censure, de la rentabilité ou de la critique, évitent de la sorte d'entacher leur réputation et « jouissent d'une liberté d'écriture et de composition³⁸ ». D'autres sont simplement exclues des réseaux des scènes publiques. Les autrices de ces théâtres de société, explique Odile Krakovitch, sont : des aristocrates ou grandes bourgeois (Juliette Adam, M^{me} Sainte-Marie qui écrit 80 pièces, M^{me} Farrenc, M^{me} Dieulafoy) qui reçoivent, jouent, mettent en scène dans le théâtre de leur salon ; des institutrices ; ou encore des actrices qui trouvent dans le théâtre de société un lieu d'expérimentation et de promotion. Ces autrices développent, surtout à partir de 1850 où les théâtres de société se multiplient, des formes brèves qui intègrent peu de personnages dans un décor unique. Morales, éducatives, certaines pièces sont destinées aux enfants ou jeunes personnes comme les saynètes rassemblées dans un *Nouveau théâtre d'éducation* de Mme Daniel, institutrice au prénom resté inconnu qui souhaite par son ouvrage pour l'instruction des demoiselles en 1847, « alléger les maîtresses et fortifier les élèves dans le désir d'être bonnes et dociles³⁹ ». Ponctuellement, des salles sont louées pour accueillir ces

³² Cité par Odile Krakovitch, « L'exclusion des femmes de la Création Théâtrale », *Diplômées*, revue trimestrielle de l'Association Française des Femmes Diplômées des Universités (AFFDU), n° 207, décembre 2003, p. 192.

³³ Cf. Geneviève Fraisse, *Muse de la raison : démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1995, p. 10.

³⁴ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Odile Krakovitch, « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), Grâne, Créaphis, 2012, p. 183-200.

³⁶ Jean-Claude Yon, « Le théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 14-15.

³⁷ Odile Krakovitch, « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 183-184. « Elles sont 326 à avoir ainsi produit et publié des pièces ».

³⁸ *Ibid.*, p. 197.

³⁹ Avant-propos, première édition de 1847 d'une série de huit, disponible sur Gallica [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57248875>]. Odile Krakovitch (« Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », art. cité, p. 197-198) note que la plupart de ces dramaturges enseignantes écrivent surtout sous le Second Empire et au début de la Troisième République. Remarquons que 1838 voit la création de la

représentations. Parmi les bourgeoises (Mmes Farrenc, Figuier, Sophie Gay et Delphine Girardin, mère et fille) qui jouent leurs pièces sur de grandes scènes publiques, les salons sont des « antichambres⁴⁰ ». Pour les actrices ou anciennes actrices, les théâtres de société sont parfois « l'ultime recours après des échecs répétés auprès des théâtres parisiens, la dernière possibilité de se faire connaître [en tant qu'autrice] et jouer⁴¹ ». Certaines y parviennent, comme la directrice de théâtre Virginie Déjazet, comme Mme Bellement, actrice à la Porte-Saint-Martin et au Cirque-Olympique, ou encore, comme Augustine Brohan (dont les piécettes sont jouées au Théâtre-Français en 1849 et 1859). À partir des années 1850 se développent opérettes, opéras de salon et monologues (ceux de l'actrice Jenny Thenard du Français). Enfin, à la fin du siècle, parce qu'elles échappent (le plus souvent) à la censure, les scènes de société louées deviennent des tribunes pour les féministes (les Bouffes-Parisiens, la Bodinière, le Théâtre d'Application, les Agriculteurs, la salle d'Athènes, la Galerie Vivienne).

Des autrices sur les scènes publiques au XIX^e siècle

Julie Rossello Rochet étudie les autrices qui « utilis[ent] la scène comme un moyen d'agir au sein de l'opinion et/ou qui ont voulu prendre part à l'édification d'une culture commune » en dépit des obstacles qu'elles rencontrent dans la « dramatocratie exclusive » pour atteindre les scènes publiques (« non-mixité des comités de lecture, misogynie culturelle de nombreux critiques », homosocialité des réseaux, direction des théâtres interdite aux femmes⁴²). Parmi les 345 femmes autrices qui ont écrit des pièces jouées et/ou publiées que Julie Rossello Rochet comptabilise (à partir des index de Cecilia Beach et Charles Beaumont Wicks⁴³), elle sélectionne 36 autrices « qui ont eu cinq pièces et davantage jouées sur des scènes publiques ». Cela « signifie [pour la chercheuse] que, dans le contexte d'exclusion sociale des femmes du théâtre, ces autrices dramatiques sont parvenues à faire carrière, celle-ci fut-elle modeste et/ou courte⁴⁴ ». Julie Rossello Rochet ajoute à cela un dernier critère de sélection, celui d'autrices dont un spectacle public a été retenu par la postérité dans l'Histoire littéraire, artistique, des femmes ou du féminisme⁴⁵.

Sous l'Empire, la restauration et la Monarchie de Juillet, Sophie de Bawr (1873-1860) autrice de nouvelles et de romans, signe ses pièces du nom de « M. François » avant que Talma ne l'incite à révéler son identité pour *La Suite d'un bal masqué* (1813) qu'elle présente au comité de lecture de la Comédie-Française. « Je ne sais quelle délicatesse féminine me donnait de la répugnance à me faire nommer sur un théâtre », écrit-elle dans ses *Souvenirs*, insistant aussi sur le fait que les femmes n'auraient pas le génie nécessaire pour produire des chefs-d'œuvre⁴⁶. Julie Rossello Rochet commente : « Exprimer publiquement son respect des conventions lui sert à auto-promouvoir sa respectabilité. Il s'agit donc paradoxalement d'une

première école normale d'institutrices. Puis les lois Falloux de 1850 et Duruy de 1867 obligent les communes de plus de 500 habitant·e·s à ouvrir une école de filles.

⁴⁰ Olivier Bara, au sujet de la scène de Nohant qui expérimente certaines pièces de George Sand envoyées ensuite à Paris, « Les théâtres de George Sand, dans le texte et au-delà », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, vol. I-II, n°245-246, p. 119-130 ; p. 120.

⁴¹ Odile Krakovitch, « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 192.

⁴² Cf. Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 25 et 38.

⁴³ Charles Beaumont Wicks, *The Parisian stage : alphabetical indexes of plays and authors*, Université de l'Alabama Press, 1950. Cecilia Beach, *French women playwrights before the twentieth century : a checklist*, Westport, Greenwood Press, 1994, et *French women playwrights of the twentieth century : a checklist*, Westport, Greenwood Press, 1996.

⁴⁴ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 32 et 39.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶ Sophie de Bawr, *Mes souvenirs*, Paris, Passard, 1853, p. 254, cité par Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 217 et par Joyce Johnston, *op. cit.*, p. 17.

stratégie de publicité de sa personne⁴⁷. » Aussi, Sophie de Bawr se défend-elle de n'écrire du théâtre que pour des raisons financières -précisons que l'activité est lucrative. Treize de ses pièces se donnent à Paris dont cinq à la Comédie-Française, une à l'Odéon (1628 places) et cinq à l'Ambigu-Comique (1600 places). Quant à Sophie Gay (1776-1852), sur huit pièces, trois sont jouées à la Comédie-Française, une à l'Odéon et trois à l'Opéra-Comique. Initiées toutes deux à la musique et issues de familles aristocrates déchues, « de tout point bien élevée[s]⁴⁸ » comme l'écrit le critique Jules Janin au sujet de Sophie Bawr, elles connaissent le veuvage et sont ainsi poussées à vivre de leur plume. Salonniers, elles fréquentent Germaine de Staël, le baron Gérard, Talma, « vitrine nationale de l'art dramatique⁴⁹ » et Mlle Mars, « chef d'emploi des rôles de jeunes premières », « la perle du Français⁵⁰ », amie de Sophie Bawr, et interprète de sa pièce *La Suite d'un bal masqué* en 1813 (pièce qui connaîtra 242 représentations), et du *Marquis de Pomenard* de Sophie Gay en 1819. La seule réputation de ces interprètes vedettes peut remplir les salles ; leur pouvoir de décision sur le choix du répertoire est réel. Sophie Bawr et Sophie Gay bénéficient toutes deux de réseaux importants et de solidarité féminine ; elles fréquentent des directeurs de théâtres (qui en gèrent la programmation), et font elles-mêmes mention des « puissants appuis⁵¹ » qu'elles possèdent. Leurs œuvres, apparemment frivoles et apolitiques, permettent d'éviter la censure que subit une Germaine de Staël⁵².

Fille de Sophie Gay, Delphine de Girardin (1804-1855), poétesse accueillie par le cénacle romantique dans les salons de la Restauration, épouse en 1831 le journaliste Émile de Girardin (« acteur incontournable de la démocratisation et de l'industrialisation de la presse⁵³ ») qui, à partir de 1836, lance *La Presse* (avec à ses côtés Hugo et Gautier) et rémunère son épouse pour une chronique qu'elle signe sous le pseudonyme du vicomte de Launay⁵⁴, devenant ainsi une des premières femmes feuilletonistes. Elle ouvre son propre salon, soutient la révolution de 1848, mais s'insurge contre le fait que des femmes aussi exceptionnelles que son amie George Sand ne puissent pas voter. De ses expériences de journaliste, Delphine de Girardin tire en 1839 une pièce, *L'École des journalistes*, reçue à l'unanimité par le comité de lecture de la Comédie-Française⁵⁵, remarquée par Jules Janin et Théophile Gautier, mais censurée ; la pièce traite des conflits d'intérêts entre députés, financeurs, et liberté d'une presse qui a tout pouvoir sur la réputation des artistes⁵⁶. Elle écrit plusieurs comédies dont *Lady Tartuffe* (1853) jouée à la Comédie-Française avec Rachel dans le rôle-titre, qui s'avère, là encore, une intermédiaire précieuse pour accéder à la scène du premier théâtre français. La *Joie fait peur* (1854) est inscrite au répertoire de la Comédie-Française jusqu'au XX^e siècle. Quant à Virginie Ancelot (1792-1875), elle voit 25 de ses pièces représentées entre 1831 et 1851 dont 19 dans huit théâtres officiels. Fille d'une peintre et salonnier de renom, d'abord peintre, elle épouse l'auteur dramatique Jacques Ancelot en 1817, lequel ouvre et dirige en 1842 le Théâtre du Vaudeville. Elle accède ainsi aux scènes et écrit, dans un premier temps sous le nom de son mari, un théâtre qui a pour héroïnes des femmes qui sont dans l'« abnégation et [les]

⁴⁷ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁸ Jules Janin, « M^{me} de Bawr », *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, le 14 janvier 1861, p. 1-2 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k452580v/>], cité par Julie Rossello Rochet, *Ibid.*, p. 281.

⁴⁹ Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, « Introduction générale », *op. cit.*, p. 36.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35 et 37.

⁵¹ Sophie de Bawr, *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 250-251, cité par Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 281.

⁵² Cf. Joyce Johnston, *op. cit.*, p. 15-16.

⁵³ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 514.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 315.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 326.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 328. Sur *L'École des journalistes*, cf. p. 325 et suivantes.

sacrifices⁵⁷ ». « Les souvenirs de Bawr, Gay et Ancelot font émerger des réseaux d'artistes femmes », salonnières et comédiennes (Mlle Mars, Rachel) au fort pouvoir d'influence⁵⁸.

À partir de 1848, des autrices républicaines

En dépit des revendications de féministes comme Eugénie Niboyet qui fonde les journaux hebdomadaires *Le Conseiller des femmes* (1833-1834) et le *Journal pour toutes* (1864-1867), la Révolution de 1848 débouche sur un suffrage universel masculin⁵⁹ : une rupture s'opère entre « socialisme, mouvement ouvrier et féminisme⁶⁰ ». Julie Rossello Rochet écrit :

Autour du « moment 1848 », George Sand (1804-1876), Louise Colet (1810-1876), Céleste de Chabillan (1824-1909), Maria Deraismes (1824-1909) et Juliette Adam (1836-1936) se sont revendiquées publiquement « républicaines », notamment par le biais du théâtre. Composés entre 1842 et 1874, en amont, pendant, ou en héritage des événements de 1848, certains de leurs textes dramatiques portent la volonté de leurs autrices d'exprimer leur opinion en faisant entendre les voix des prolétaires et des femmes, leur rêve d'une République [...]⁶¹

Louise Colet, salonnière, républicaine socialiste, anticléricale et féministe, retenue dans l'histoire littéraire pour avoir été muse et maîtresse de Flaubert ou Vigny, écrit régulièrement pour le théâtre en 1837 et 1859 sans pseudonyme⁶². Elle publie en 1842, six ans avant la Révolution de 1848 qu'elle soutiendra, *Charlotte Corday* et *Les Dernières heures de Madame Roland*. Les deux pièces sont refusées par les directeurs de théâtre qui estiment les personnages féminins « trop invraisemblables » alors que Louise Colet souhaite réhabiliter les héroïnes de la Révolution « en tant qu'actrices politiques de l'histoire républicaine française⁶³ ». En 1848, George Sand, après l'échec de *Cosima ou la Haine de l'amour* au Théâtre Français (1840), et après avoir publié plusieurs pièces « à lire » dans la *Revue de Deux Mondes*⁶⁴, est sollicitée par le Gouvernement provisoire (février-mai 1848) pour l'écriture d'un prélude offert au public pour l'inauguration du Théâtre de la République (anciennement Comédie-Française). *Le Roi attend* (1848) montre un Molière au service d'un peuple, dès lors présent dans les pièces de George Sand programmées sur les scènes parisiennes de 1849 (*François Le Champi*) à 1870 (*L'Autre*) présentées au Théâtre de l'Odéon⁶⁵. Sa dernière pièce, *Mademoiselle La Quintinie* (1871), réécriture de son roman, est anticléricale et présente des héroïnes en révolte contre un patriarcat violent. Elle ne sera pour cette raison ni jouée ni publiée. Céleste de Chabillan, surnommée la Mogador, prostituée puis danseuse avant de devenir comédienne et de s'engager dans une carrière d'autrice dramatique en 1859 avec l'adaptation de son roman *Les Voleurs d'or* qu'« Alexandre Dumas relit, remanie puis cosigne⁶⁶ », pratique courante à l'époque comme le montre Jean-Claude Yon dans le présent volume⁶⁷. Les directeurs de théâtre sont dissuadés de monter la pièce d'une ancienne prostituée. Elle décide alors d'hypothéquer sa

⁵⁷ *Ibid.*, p. 349-350.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 359.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 370 *sq.*

⁶⁰ Michelle Perrot, « Les femmes et la citoyenneté en France », *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. 271.

⁶¹ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 372.

⁶² Rossello Rochet, *Ibid.*, p. 420-421.

⁶³ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, 409.

⁶⁴ Cf. Olivier Bara, « Les théâtres de George Sand, dans le texte et au-delà », *Revue d'histoire du théâtre*, 2010, vol. I-II, n° 245-246, p. 119-130.

⁶⁵ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 372

⁶⁶ *Ibid.*, p. 452.

⁶⁷ Jean-Claude Yon, « Une auctorialité partagée : être auteur dramatique en France au XIXe siècle », notamment le paragraphe, « Le règne de la collaboration ».

maison et de prendre elle-même la direction d'un théâtre. Grâce à l'aide de Napoléon-Jérôme Bonaparte⁶⁸ (cousin de Napoléon III) qui incarne l'aile gauche, anticléricale et démocrate du Second Empire (1852-1870), elle obtient, le privilège exceptionnel pour une femme - de diriger, à partir de 1862, un théâtre où peuvent se donner comédies, vaudevilles et opérettes : le Théâtre des Champs-Élysées⁶⁹. Jusqu'en 1892, elle fait représenter ses pièces, s'écrivant les rôles principaux parmi des personnages de différentes conditions sociales. Les qualités d'oratrice et d'autrice de Maria Deraismes, féministe de renom aux côtés de Léon Richer (ils fondent ensemble l'association et le journal *Le Droit des femmes* en 1872⁷⁰), née dans une famille aisée, cultivée, anticléricale et Républicaine, montre les liens étroits entre les sociabilités intellectuelles, la prise de parole publique, l'action politique, le théâtre et la presse (elle fréquente le directeur de journaux Émile de Girardin). Maria Deraismes compose ses premières pièces pour le salon d'opposition que tiennent ses parents⁷¹, tout en « renonçant au prestige de la représentation [publique⁷²] », ce qui impliquerait qu'elle modifie ses manuscrits pour éviter la censure. Ses pamphlets prolongent les propos de ses pièces ; ils prônent « l'éducation des filles et l'union des femmes pour accéder à la citoyenneté⁷³ ». Indignée par les articles de Jules Barbey d'Aurevilly sur la décadence des femmes de lettres péjorativement appelées les « bas bleus », c'est finalement vers les conférences et « la puissance » du genre oratoire⁷⁴ qu'elle se tourne pour dénoncer les discours religieux, juridiques, scientifiques sur l'infériorité des femmes. Son essai d'une quarantaine de pages, « *La femme dans le théâtre* »⁷⁵ publié en 1891 parmi un ensemble de conférences, retrace les qualités des personnages féminins depuis l'Antiquité jusqu'à ses contemporains, Scribe et Sardou. Elle remarque, au sujet de Lysistrata, « que c'est la première fois qu'un rôle d'initiative est confié à une femme » et s'insurge que le théâtre en ait montré « les aspects les plus désavantageux »⁷⁶. Elle en appelle à la responsabilité des auteurs dramatiques, les « représentations imaginaires », ayant pour elle un réel pouvoir d'influence.

Des autrices en Belle époque (1889-1914)

La Troisième République (1870-1940) voit émerger, surtout à partir de 1881 (date à laquelle les femmes sont autorisées à fonder des journaux), la parole publique des femmes : une presse féministe (*La Citoyenne*, *La Fronde*, *La Voix des femmes*⁷⁷), des conférences privées, des congrès féministes internationaux, et des spectacles sur des scènes régulières excentrées du centre de Paris ou dans des théâtres « à-côté » (à côté du spectacle commercial, de divertissement), dans des milieux militants (universités populaires ou théâtres de société) et associatifs (suite à la loi de 1901). L'autrice dramatique, dès lors présente dans la salle, devient une figure publique comme l'explique Julie Rossello Rochet⁷⁸. Louise Michel est l'une de ces

⁶⁸ *Ibid.*, p. 453.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 453.

⁷⁰ Cf. Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, Paris, La Découverte, 2020, p. 100.

⁷¹ Elle donne notamment *À bon chat, bon rat* publiée en 1861, qui « relate l'histoire d'Antoinette de Rochebois, une jeune veuve parisienne de la haute société ayant fui Paris et ses obligations pour vivre deux mois dans une cabane de pêcheur au bord de la Méditerranée [...] à la recherche [de] la solitude absolue et [de] la liberté », cf. Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 489.

⁷² Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 473.

⁷³ *Ibid.*, p. 475.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 482.

⁷⁵ Maria Deraismes, *Ève dans l'humanité*, Paris, Librairie générale de L. Sauvaitre, 1891, disponible sur Gallica [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k629454/f98.item>], consulté le 13 mai 2022.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 91 et 115.

⁷⁷ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 529.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 530-535.

autrices. Les pièces communardes qu'elle écrit à son retour de déportation de Nouvelle-Calédonie en 1880, *Nadine* (qui oppose un Michel Bakounine polonais à la tyrannie d'un Tigre à Varsovie, figure du général Galliffet, qui réprima cruellement la Commune), *Le Coq rouge*, *La Grève*, toutes censurées, mais jouées, sont un moyen pédagogique de prolonger son combat pour la Révolution sociale et anarchiste⁷⁹. En 1897, année lors de laquelle la féministe Marguerite Durand fonde *La Fronde*, Marya Chéliga crée le « Théâtre féministe » pour « surmonter les difficultés de la réception d'œuvres féminines aux théâtres réguliers » et pour « donner aux femmes une véritable tribune où, sous une forme dramatique, les auteurs présentent [...] des problèmes sociaux⁸⁰ ». L'aventure est courte (seules six pièces sont montées), mais elle se prolonge de multiples façons : en 1909, Berthe Dangennes fonde, sous le patronage de Judith Gautier (fille de Théophile Gautier, et dramaturge) et de Sarah Bernhardt (metteuse en scène, directrice de la Porte Saint-Martin, de la Renaissance, puis de son théâtre), *La Halte*, « association de femmes-auteurs-dramatiques » qui subventionne et facilite pour les « femmes-auteurs », « la représentation de leurs œuvres⁸¹ ». Marya Chéliga n'est en effet pas la seule intellectuelle à souhaiter que s'incarne sur scène une « nouvelle Ève », figure émancipée de la Belle époque (1889-1914⁸²) qui apparaît dans les pièces libertaires de Vera Starkoff (1867-1923) ou de Nelly Roussel (1878-1922) laquelle prône, quarante ans avant le MLF⁸³, libération sexuelle et méthode contraceptive pour les femmes. Julie Rossello Rochet écrit :

Ces émancipations représentées passent par des actions scéniques concrètes : se mettre debout (*Par la Révolte !* 1903), quitter la salle, et dans le cadre de la fiction, une famille autoritaire (*L'Issue*, 1903), un domicile conjugal tyrannique ou machiste (*Le Déchu*, 1909 ; *Pourquoi elles vont à l'Église*, 1910), ou un paradis chrétien étouffant (*La Faute d'Ève*, 1912)⁸⁴.

Lorraine Wiss le montre aussi : fuguer, déserter⁸⁵, abandonner ses tâches domestiques sont, à l'instar de la Nora de *La Maison de poupée* (1879) d'Ibsen, des projets récurrents dans la littérature théâtrale féministe : pensons au personnage de Nicole dans *La Sœur de Shakespeare* (Théâtre de l'Aquarium, 1978) qui quitte un temps son domicile conjugal (« Et je suis partie [...] On dit que je suis une fugueuse »), à Jane dans *Le Bonheur du vent* (2003) de Catherine Anne qui abandonne son enfant d'un an ou à *Suzy Storck* de Magali Mougel (2013), où la protagoniste a « une seconde d'inattention », oublie son tout jeune enfant au soleil puis quitte le domicile conjugal. En 2018, Marie Dilasser brosse dans *Supposée Ève*, une femme qui s'adresse à celui qui sépare la lumière des ténèbres, « les flots et le ciel », « la terre et les flots », qui revient « toujours comme l'océan, les cigognes et les criminels » pour lui dire : « c'était de la camelote votre Adam » et refuser tout de go le contrat : « vous êtes arrivé trop tard / vous ne me conduirez pas à lui / je n'aurai pas de rôle ni de nom⁸⁶. »

⁷⁹ *Ibid.*, p. 543.

⁸⁰ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 584 cite Odile Krakovitch (*op. cit.*, p.168). Voir l'essai de Marya Chéliga « Le Théâtre féministe », *Revue d'art dramatique*, 1901, republié par Slatkine Reprints (Genève, 1972), p. 651-658, disponible sur Gallica [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16475m/f3.item.zoom>], consulté le 13 mai 2022.

⁸¹ Cf. Nathalie Coutelet, « La Halte, société des auteurs féminins (1909-1914) », Hélène Marquié, Charlotte Foucher-Zarmanian et Frédéric Duhautpas (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2022, p. 157-175.

⁸² Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 585.

⁸³ Sur Nelly Roussel, cf. Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, *op. cit.*, p. 139-141.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 535.

⁸⁵ Cf. Lorraine Wiss, *Scènes féministes : histoire des dramaturgies des luttes des femmes dans les années 1970 en France*, *op. cit.*, p. 409 sq.

⁸⁶ Marie Dilasser, *Supposée Ève*, dans *Basta. Six pièces courtes*, L'Avant-scène théâtre, 2018, p. 27, 29, 32.

Des théâtres d'art à l'État en scène, metteur en scène : un métier d'homme ?

Parallèlement au mouvement des théâtres féministes de la Belle époque, émergent à partir des années 1880, la volonté de créer un théâtre d'avant-garde, ainsi que les débats autour d'un « théâtre du peuple ». « Certains pensent que la mission de l'État républicain est d'apporter le théâtre au peuple⁸⁷ ». La levée des priviléges sous le Second Empire (en 1864), en libérant le marché des spectacles (« toute personne a le droit d'exploiter un théâtre ») avait laissé la place au vedettariat et à des productions commerciales « conçues pour plaire au plus grand nombre⁸⁸ ». Vont ainsi se succéder des Théâtres populaires (Gémier) ou du peuple (Pottecher, Rolland) et des Théâtres d'Art, d'« à-côté », marginaux et privés (Antoine, Fort, Lugné-Poe, Rouché, Copeau puis le Cartel – Jouvet, Dullin, Pitoëff, Baty), qui visent à rénover le théâtre, ses valeurs, son répertoire, son public, le jeu des comédien·ne·s. La représentation n'y est plus organisée par un régisseur ou par le directeur du théâtre qui agence textes, éléments de décor et déplacements des comédien·ne·s ; elle est conçue comme « une écriture scénique qui complète le drame » et « restaure l'unité du texte dramatique⁸⁹ ». L'histoire du théâtre au XX^e siècle est marquée par la présence de metteurs en scène qui théorisent leur activité (la direction artistique est dénommée « direction littéraire ») et sont désormais les signataires des œuvres scéniques qui relèvent du « travail d'esprit⁹⁰ ». Dès 1852, le metteur en scène ou régisseur, s'il avait « fait des modifications, peut obtenir une part des droits d'auteur⁹¹ », mais il faut attendre 1946 pour que le droit de propriété du metteur en scène sur son œuvre soit légitimé par une convention collective. À partir de 1986, les metteurs en scène peuvent être dépositaires et bénéficiaires à eux seuls de droits d'auteurs à la SACD⁹².

Leur reviennent l'auctorialité et la reconnaissance institutionnelle d'un État qui prend progressivement en charge le théâtre comme une mission de service public, mission de financement et de décentralisation menée par Jeanne Laurent et incarnée par des hommes : Jean Dasté, Michel Saint-Denis, Hubert Gignoux, Jean Vilar. Or, plusieurs études⁹³ ont montré que moins la barrière d'entrée dans une profession est institutionnalisée et diplômante, plus les femmes sont écartées d'un fonctionnement corporatiste de « fraternité exclusive⁹⁴ ». Nous verrons qu'en regard d'autres pays comme la Russie, l'ouverture tardive, dans les années 2000, de formations dédiées à la mise en scène a ouvert la voie à de nombreuses femmes artistes⁹⁵.

⁸⁷ Jean-Claude Yon, « Les pouvoirs publics et le théâtre en France au XX^e siècle. Un bref panorama », *op. cit.*, p. 52.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 221.

⁹⁰ Sur la reconnaissance progressive d'un « travail d'esprit » dans la mise en scène et les conflits entre metteurs en scène et dramaturges, cf. Roxane Martin, « La “naissance” de la mise en scène et de sa théorisation », Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 156-172.

⁹¹ *Ibid.*, p. 165.

⁹² Cf. Pascale Alexandre-Bergues, « Le théâtre des années noires : Gaston Baty et la mise en scène », *Le Théâtre français des années noires*, Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2015, p. 138.

⁹³ Cf. par exemple Gérard Mauger, *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques, Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2007, p. 2-3.

⁹⁴ Cf. Carole Pateman, *Le Contrat sexuel* [1988], traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, la Découverte, Institut Émilie du Châtelet, 2010.

⁹⁵ La première formation à la mise en scène (appelée Unité nomade) est ouverte par Josyane Horville en 1997 au sein du Jeune Théâtre National (association qui accompagne les artistes diplômé·e·s du CNSAD et de l'école du Théâtre National de Strasbourg) puis intégrée au Conservatoire en 2001. Josyane Horville codirige le Théâtre d'Aubervilliers (qui devient CDN en 1971) de 1965 à 1975 aux côtés de Gabriel Garran, soutenu par Jack Ralite, adjoint au maire à la culture.

Celles qu'on appelle depuis peu les « metteuses en scène » – les anciennes générations ayant parfois préféré le « e » muet pour se conformer à l'*ethos* d'une autorité artistique masculine – ne prennent pas part à la décentralisation et accèdent tardivement aux postes de direction. Arlette Théphany, la première d'entre elles, comédienne et metteuse en scène d'une vingtaine de spectacles, est nommée à la codirection du Centre dramatique national de Limoges, quarante ans après la création du premier CDN en 1986. Anne Delbée est nommée seule à la tête de celui de Nancy en 1988. La France n'a pas de Joan Littlewood, metteuse en scène anglaise (les Anglaises obtiennent le droit de vote dès 1918) baptisée « la mère du théâtre moderne » qui fonde en 1936 le *Theatre Union*, devenu en 1945 le *Theatre Workshop* et qui ne cesse son activité qu'en 1975, un an après avoir créé le *Women's Theatre Group*. Joan Littlewood est d'ailleurs la seule femme metteuse en scène mentionnée dans l'introduction de Robert Abirached à l'anthologie du *Théâtre français du XX^e siècle* pour la période qui concerne la future décentralisation et la création des Centres dramatiques nationaux. Elle est signalée comme la dramaturge et metteuse en scène de *Ah, que la guerre est jolie*, présentée en 1966 au deuxième festival du CDN de Nanterre, Théâtre des Amandiers dirigé par Pierre Debauche⁹⁶, qui, en réalité, réécrit, à partir d'archives françaises, la pièce de Littlewood qu'il avait vue au Théâtre des Nations en 1963, pour proposer un portrait tout aussi saisissant de la boucherie de 1914-18. Si Sarah Bernhardt est citée par Robert Abirached, elle l'est non en tant que metteuse en scène, autrice, et directrice de théâtre, mais comme « monstre sacré » qui, au même titre que Réjane, fait la loi sur scène au temps de l'industrie des spectacles⁹⁷. Celles qui s'exerçaient à la mise en scène à l'époque où Jacques Copeau fonde le Vieux-Colombier en 1913 sont peu connues. La censure a disparu en 1906 et, avec elle, les archives de ses registres, inestimables pour les historien·ne·s. Contrairement à leurs aînées du XIX^e siècle dans les théâtres de société, elles ne mettent pas en scène leurs propres textes. Avant tout, elles ne jouissent pas de la même légitimité culturelle, et par conséquent du même accès à la postérité que les metteurs en scène à une période où les contours théoriques (Antoine, Copeau, Baty, Gignoux écrivent des essais) et juridiques du métier se définissent comme exercice de la propriété intellectuelle et œuvre de l'esprit⁹⁸. Marguerite Jamois, comédienne auprès de Gémier dans les années 1920, puis de Dullin et enfin de Gaston Baty sous la direction duquel elle joue plus de quarante rôles lui succède à la direction du Théâtre Montparnasse en 1943, alors que l'ensemble du territoire est occupé⁹⁹, direction qu'elle assumera jusqu'à sa mort en 1964. La presse publie les nombreux éloges des journalistes, dont certains, collaborationnistes, pour sa première mise en scène et son interprétation d'Hedda Gabler en 1943¹⁰⁰. Comme Paulette Pax (1886-1942) qui prend la tête du Théâtre de l'œuvre après Lugné-Poe en 1929, Marie Bell (1923-1991) ou Silvia Monfort (1900-1985), ces metteuses en scène et directrices de théâtre¹⁰¹, qui ont découvert des œuvres (*Le Balcon* de Jean Genet, mis en scène par Peter Brook en 1960 pour Marie Bell) et réhabiliter des pratiques (le cirque pour Silvia Monfort), sont considérées comme aptes à accomplir la tâche « matérielle » d'agencer les différents éléments scéniques, mais inaptes à donner une

⁹⁶ Robert Abirached, « Introduction générale », *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de L'Avant-scène théâtre », 2011, p. 42.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁸ Cf. les travaux de Roxane Martin cités *supra*.

⁹⁹ Les liens stratégiques du Cartel avec Jeune France, l'association de rénovation culturelle du gouvernement de Vichy, sont connus. « Dullin prend la direction du Théâtre Sarah Bernhardt aryanisé et se répand dans la presse parisienne. Baty et lui sont actifs à l'Association des directeurs de théâtre privé », « Le régime de Vichy active la décentralisation mise en branle par le Front populaire », Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 9-17 ; respectivement p. 13 et p. 14. Baty, au faîte de sa carrière entre 1940 et 1944, prend des responsabilités importantes « sous la double égide du gouvernement de Vichy et de l'occupant allemand », cf. Pascale Alexandre-Bergues, « Le théâtre des années noires : Baty et la mise en scène », art. cité, p. 136.

¹⁰⁰ Cf. dossier Marguerite Jamois, BnF Ars, cote 8-RSUPP-1419.

¹⁰¹ Cf. le recueil factice d'articles de presse de la collection Rondel de la BnF-Arts du spectacle, « Les directrices de théâtre », cote 8-RT-1204.

vision « immatérielle » (selon l'expression d'André Antoine) de l'œuvre, capable de la révéler. Elles ne bénéficient pas de la reconnaissance de l'État comme ceux dont elles soutiennent les entreprises.

Ariane Mnouchkine, « notre plus grand homme de théâtre », les scènes féministes et les autres

En 1995, dans l'un des seuls numéros de revue d'études théâtrales consacrés aux femmes de théâtre, Sabine Cornille, Paulette Soubeyrand et Monique Surel-Tupin signent un article intitulé « Metteuse en scène : une image à créer, un rôle à inventer ». D'emblée, elles déclarent : « L'arrivée des femmes à la mise en scène au cours des vingt-cinq dernières années est une réalité sociologique : avant 1970, la mise en scène est un domaine presque exclusivement réservé aux hommes ; pour une femme s'y risquer est une aventure¹⁰². » En 1964, Ariane Mnouchkine cofonde le Théâtre du Soleil. Ses mises en scène non réalistes, influencées par les techniques orientales, sont saluées dès 1967 avec *La Cuisine* de Wesker. En 1969, elle est, avec Catherine Dasté (directrice de la compagnie La Pomme verte et du premier CDN pour l'enfance), la première metteuse en scène française à être programmée au festival d'Avignon pour *Les clowns*¹⁰³. 1789 créé en 1970 à la Cartoucherie de Vincennes fait du public le peuple de la Révolution. Ariane Mnouchkine met en scène plus de trente spectacles, les Shakespeare, les Atrides, des textes que Hélène Cixous écrit pour la troupe ; elle devient dès les années 1980 notre plus « grand homme de théâtre vivant¹⁰⁴ ». Héritière de Jacques Copeau, reconnue internationalement, elle fait partie intégrante de l'*intelligentsia* humaniste et universelle des metteurs en scène de sa génération : elle n'est jamais renvoyée à son genre. Celle dont Brigitte Jaques dit qu'elle est « une combattante, une fondatrice [qui] s'est battue pour nous toutes¹⁰⁵ » est un cas à part : modèle pour le théâtre subventionné, elle a souhaité garder son autonomie et a refusé les propositions du ministère de la Culture. Le succès singulier d'Ariane Mnouchkine ne saurait effacer les difficultés que connaissent d'autres metteuses en scène avant les années 1970.

Si « l'ascension des femmes à la mise en scène précède l'émergence du féminisme [dit de la seconde vague¹⁰⁶] », il ne faudrait pas minimiser le rôle majeur (mais pas toujours reconnu) que le féminisme a joué dans la représentation et l'autoreprésentation des femmes à pouvoir « dire-représenter-proposer-décider[,] innover[,] s'auto-inventer à partir des productions culturelles¹⁰⁷ » alors qu'au nom de leur genre, leur parole avait été disqualifiée et dévalorisée dans les mouvements contestataires de 1968. Comme l'explique Lorraine Wiss, les compagnies et les pièces féministes permettent aux femmes dans des spectacles, des sketches

¹⁰² Sabine Cornille, Paulette Soubeyrand, Monique Surel-Tupin, « Metteuse en scène : une image à créer, un rôle à inventer », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n° 8, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰³ Judith Malina et le Living Theatre sont présents à l'édition 1968 du Festival d'Avignon, pour présenter *Antigone*, *Mysteries and smaller pieces*, et *Paradise now* dans un contexte contestataire qui leur est favorable. Ariane Mnouchkine est par ailleurs la seule metteuse en scène à qui est proposée la direction du festival d'Avignon par Paul Puaux pour lui succéder en 1979, proposition qu'elle décline. Hortense Archambault en prendra la codirection avec Vincent Baudriller de 2003 à 2013.

¹⁰⁴ Serge Proust et Corine Védrine citent Michel Braudeau, « La reine Ariane », *Le Monde* (Arts et spectacles), 26 mai 1994, dans « Chapitre IV. Théâtre public et masculinité hérogynique. Réflexions sur les comédien·ne·s homosexuel·le·s », *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, ministère de la Culture, DEPS, 2018 [<https://www.cairn.info/normes-de-genre-dans-les-institutions-culturelles--9782724623307-page-27.htm#re141no135>], consulté le 13 mai 2022.

¹⁰⁵ Sabine Cornille *et al.*, « Metteuse en scène : une image à créer, un rôle à inventer », *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Marcelle Marini, « La place des femmes dans la production culturelle », *Histoire des femmes en Occident. Le XX^e siècle* [1997], Françoise Thébaud (dir.), Paris, Perrin, 2002, p. 410.

et des festivals, de se dire elles-mêmes sans intermédiaires et de dénoncer les oppressions qu’elles subissent. Nous renvoyons ici à sa thèse soutenue en 2020, *Scènes féministes : histoire des dramaturgies des luttes des femmes dans les années 1970 en France*, et nous contenterons d’évoquer certains spectacles de son corpus. *La Journée d’une infirmière ou pourquoi les animaux domestiques ?* est une pièce d’Armand Gatti écrite à partir des paroles d’une infirmière, mise en scène et jouée par Viviane Théophilidès¹⁰⁸ environ 150 fois entre 1970 et 1975, avant que la comédienne ne s’engage dans la mise en scène avec *Légère en août* en 1974, texte de Denise Bonal qui dépeint une clinique où des couples ne pouvant pas avoir d’enfants peuvent s’en procurer¹⁰⁹. *Féminine de rien* (1976), de la Compagnie de la Carmagnole, traite du travail salarié et domestique des femmes. *Je te le dis Jeanne, c'est pas une vie la vie qu'on vit* des Trois Jeanne (1976) est écrit et interprété par des actrices lassées des rôles qu’on leur propose¹¹⁰. Michèle Foucher, après avoir joué sous la direction de Jean-Pierre Vincent au TNS dans *Germinal* de Zola et *Dimanche* de Michel Deutsch, écrit *La Table, paroles de femmes* à partir d’entretiens qu’elle réalise avec des femmes autour de l’objet « la table ». *Miroirs des jours* du Teatre de la Carreria met en scène Norina, veuve d’un viticulteur, mère d’une adolescente de 15 ans, qui s’interroge sur la possibilité de reprendre l’exploitation¹¹¹. *La Sœur de Shakespeare* du Théâtre de l’Aquarium, écrite à partir de l’entretien d’une femme au foyer réalisé pour une thèse de doctorat, est mise en scène par Jacques Nichet et jouée par les actrices de la troupe en 1978. Les luttes et les spectacles féministes comme lieu de pratiques et de réflexion autour du pouvoir symbolique ont bénéficié à toutes les femmes, y « compris à celles qui étaient éloignées des groupes féministes¹¹² » ou qui, comme Brigitte Jaques, ont exprimé leur opposition au militantisme¹¹³.

En dehors de Simone Benmussa (1932-2001), rédactrice en chef des *Cahiers Renaud-Barrault* de 1957 à 1989, qui porte à la scène *Le Portrait de Dora* d’Hélène Cixous en 1975, puis jusqu’en 1991, des adaptations de textes de Virginia Woolf, Gertrude Stein ou Nathalie Sarraute, la plupart des metteuses en scène de la génération d’Ariane Mnouchkine ont commencé par être comédiennes. C’est parfois l’insatisfaction des rôles qu’elles interprètent, où leur corps est mis à disposition (et sert parfois des propos ou des mises en scène misogynes) qui les décide à concevoir et diriger la représentation¹¹⁴. Brigitte Jaques déclare en 2011 : « J’avais fait quelques expériences comme actrice avec des metteurs en scène que je n’aimais pas du tout : être regardée, dirigée par eux m’était insupportable. Plutôt que d’être à leur merci en tant qu’actrice, j’ai préféré devenir metteur en scène¹¹⁵ ».

¹⁰⁸ Cf. Lorraine Wiss, *op. cit.*, p. 430 *sq.* Viviane Théolophidès joue des classiques et fonde en 1980, avec Micheline Uzan, la compagnie « Des femmes dans le texte ». Elle choisit alors un répertoire contemporain et adapte Gertrude Stein, Cixous, Duras.

¹⁰⁹ Plus récemment, Julie Béres avec *Notre besoin de consolation* en 2010 et Pauline Bureau avec *Pour autrui* en 2021, ont travaillé autour de la thématique des mères porteuses.

¹¹⁰ Lorraine Wiss, *op. cit.*, p. 496 *sq.*

¹¹¹ *Ibid*, p. 618 *sq.*

¹¹² Marcelle Marini, « La place des femmes dans la production culturelle », *op. cit.*, p. 411.

¹¹³ Brigitte Jaques déclare « [...] dans l’ensemble, j’étais assez exaspérée par les féministes », Entretien réalisé par Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, n° 9, *Metteuses en scène. Le théâtre a-t-il un genre ?*, mai 2007, p. 24.

¹¹⁴ Lorraine Wiss, *op. cit.*, p. 678 cite l’introduction de Josette Féral « Mettre en scène au féminin » à *Mise en scène et jeu de l’acteur : entretiens. Tome III : Voix de femmes*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2007, p. 22.

¹¹⁵ Entretien réalisé par Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, *op. cit.*, p. 26.

Réintégrer les femmes de théâtre du XX^e siècle dans l'histoire de la création et des institutions : dire leurs noms, citer leurs œuvres

Nous ne ferons ici qu'énumérer noms et éléments de parcours sans pouvoir nous attarder sur les œuvres. Anne-Marie Lazarini (1943-), comédienne dans *Légère en août* sous la direction de Viviane Théophilidès (avec qui elle collabore pour d'autres spectacles), réalise plus de 50 mises en scène de théâtre et d'opéra entre 1972 et 2021. En 1979, elle prend la direction du Théâtre Artistic Athévains et travaille aussi bien des adaptations d'auteurs russes qu'elle traduit elle-même (Gogol, Gorki, Ostrovski, Tchékhov) que des textes contemporains, notamment, au début de sa carrière, ceux de Monique Fabre, également comédienne, avec qui elle adapte des textes de Virginia Woolf, comme *Une chambre à soi*¹¹⁶ qui dépeint une hypothétique sœur de Shakespeare qui n'aurait bénéficié ni de la même éducation, ni de la même liberté de circulation, ni des mêmes encouragements que son frère, et qui fuyant son domicile conjugal pour Londres, se serait retrouvée engrossée par le directeur de théâtre et se serait « [tuée] par une nuit d'hiver¹¹⁷ ». Mais comme l'écrit Aurore Evain, « Woolf participa symboliquement à cet enterrement des créatrices, en faisant périr la sœur inventée de Shakespeare [...] Car Woolf hérite d'une histoire amputée, parcellaire, constituée de grands hommes et de petites femmes¹¹⁸ ».

Bon nombre des metteuses en scène nées dans les années 1940 et 1950 ont travaillé avec Antoine Vitez qui ne donne pas à proprement parler de cours de mise en scène, mais qui, lassé des simples techniques d'acteurs·rices, fait travailler aussi bien le jeu que la mise en scène¹¹⁹. Vitez porte en outre, selon Brigitte Jaques, « un regard extraordinairement attentif, sympathique, amoureux », « leur parle d'égal à égal » dans « une absence totale de misogynie¹²⁰ ». Anne Delbée, connue du grand public pour son roman *Une Femme* (1983) sur Camille Claudel, débute la mise en scène en 1970, deux ans avant que Vitez ne dirige les Quartiers d'Ivry. En 1993, après avoir réalisé une quarantaine de mises en scène, en particulier des textes de Racine, elle fait de la pédagogie de Vitez un spectacle, *L'Ombre du bonheur*. Antoine Vitez engage les acteurs et actrices à inventer leurs rôles, et les associe à une recherche dramaturgique qui se fait, non pas à la table en amont, mais au plateau¹²¹. Ainsi Brigitte Jaques joue pour Vitez puis, forte de sa formation d'actrice-dramaturge, monte à partir de 1974 la version intégrale de *L'Éveil du printemps* de Wedekind. En 1986, alors qu'elle enseigne à l'ENSATT, elle crée *Elvire Jouvet 40* à partir des notes sténographiées des cours que Jouvet donne en 1940 au Conservatoire. Brigitte Jaques est nommée codirectrice de Théâtre de la Commune avec François Regnault, en 1991, pour un mandat de six ans. Elle met en scène des textes contemporains et des classiques, dont sept pièces de Corneille dans lesquelles « elle transform[e] le regard sur [les] personnages féminins, notamment sur les reines de ses dernières pièces¹²² ». Sophie Loucachevsky est l'assistante d'Antoine Vitez à Chaillot de 1982 à 1985, avant de monter en 1986, après plusieurs voyages au Japon où elle a vu jouer l'onnagata Tamasaburô, *Madame de Sade* de Yukio Mishima, l'histoire de la marquise de Sade, fidèle à

¹¹⁶ Sur Anne-Marie Lazarini, voir Monique Surel-Tupin dans *Femmes de Théâtre*, op. cit., p. 46 et 52. *Une chambre à soi* a été adapté et mis en scène par plusieurs metteuses en scène : Sylvie Mongin-Algan, Anne-Marie Lazarini, Irina Brook, Marie-Paule Ramo.

¹¹⁷ Virginia Woolf, *Une chambre à soi* [1929], traduit par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 70-73.

¹¹⁸ Aurore Evain, « Qu'elles ressuscitent, les artistes », *Théâtre/ Public*, janvier-mars 2022, n° 242, p. 22.

¹¹⁹ Cf. le témoignage de Stéphane Braunschweig, « Vitez s'engageait dans le monde par le poème », *Le Monde*, 16 avril 2010.

¹²⁰ Cf. Sabine Cornille, Paulette Soubeyrand, Monique Surel-Tupin, « Metteuse en scène : une image à créer, un rôle à inventer », op. cit. p. 42.

¹²¹ *Ibid.*, p. 42-43.

¹²² Cf. Entretien avec Brigitte Jaques réalisé par Anne-Françoise Benhamou, op. cit., p. 27.

son mari pendant ses années d'emprisonnement et qui l'abandonne au moment où il retrouve la liberté. Elle fait jouer les six personnages féminins par des hommes en onnagata. Elle est, avec les autrices et metteuses en scène Catherine Anne et Coline Serreau, une des seules metteuses en scène de sa génération à dénoncer « une situation de soumission à une loi érigée par le masculin¹²³ ». « C'était très dur, précise Sophie Loucachevsky, d'être une fille metteur en scène dans un théâtre comme Chaillot [en 1986]. Deux ou trois fois, j'ai entendu des choses du genre : si tu me le demandes gentiment, tu auras ton rideau... La misogynie de l'institution – l'équipe technique surtout – était présente. [...] J'ai dû apprendre à faire de la lumière, du son, histoire d'être irréprochable, qu'on ne dise pas : c'est une femme. [...] Je ne portais plus jamais de robe ni de talons. Pas maquillée, en pantalon, en chaussures plates. Pour être asexuée, pour avoir un minimum d'autorité, pour ne pas être la fille de service¹²⁴. » En 1991, Sophie Loucachevsky monte *Phèdre* de Marina Tsvetaeva, puis en 1994, elle élabore avec Jean-François Peyret et 150 artistes un « théâtre feuilleton » autour de la question « dire je sur scène ». Parmi, les élèves d'Antoine Vitez, il faut également citer Cécile Backès, directrice du Centre Dramatique Nord-Pas de Calais de 2014 à 2021 et Claudia Staviski¹²⁵, qui en 2000, prend la direction des Célestins, Théâtre de Lyon. Née en 1956 à Buenos Aires, Claudia Staviski est une des artistes femmes dont les mises en scène de textes contemporains (Thomas Bernhard, Roland Fichet, Lars Norén, Harold Pinter, Bond), plus d'une quarantaine, sont programmées sur les scènes des théâtres nationaux dès les années 1990. Jeanne Champagne, également élève de Vitez, travaille en tant que comédienne sous la direction de Planchon et Adrien avant d'être dramaturge auprès de Jean-Paul Wenzel, de fonder sa compagnie et de mettre en scène une cinquantaine de spectacles programmés dans les centres dramatiques nationaux dont tous sont, à partir de 2000, des textes d'autrices (Annie Ernaux, Denise Bonal, Marguerite Duras). Catherine Anne, diplômée de l'ENSATT et du CNSAD joue également sous la direction de Vitez (puis de Lassalle, Régis et Martinelli) avant d'écrire dans les années 1980 puis de fonder sa compagnie À Brûle-pourpoint en 1987. Figure d'autrice-metteuse en scène, Catherine Anne met alors en scène ses propres textes (une vingtaine), textes dans lesquels elle veille à donner autant de rôles aux femmes qu'aux hommes. De 2002 à 2011, elle dirige le Théâtre de l'Est parisien (TEP), cofondé en 1963 par Arlette Théphany. La programmation de Catherine Anne fait la part belle aux textes d'autrices et d'auteurs vivant·e·s¹²⁶.

Outre les élèves d'Antoine Vitez, mentionnons Stéphanie Loïk (1951-) qui monte un théâtre engagé socialement, chorégraphique et incisif. Elle est nommée à la tête du Théâtre Populaire de Lorraine, Centre dramatique national de Thionville de 1992 à 2004. Quant à Chantal Morel (1955-), elle crée une adaptation remarquée de *Phèdre* en 1980 dans laquelle elle invente une conversation entre Racine, Euripide et Jim Morrison ; elle monte des textes contemporains et investit en 1984 une usine désaffectée pour une mise en scène de huit heures du *Platonov* d'Anton Tchekhov (1984¹²⁷). En 1988, elle prend la direction du Centre dramatique national des Alpes dont elle démissionne un an après. Elle rédige alors un « retour de mission » cinglant, dénonce un fonctionnement administratif aberrant, un budget dédié en majorité au fonctionnement et non à la création « une ignorance complète de la situation

¹²³ Entretien avec Catherine Anne réalisé par Nathalie Trotta, *OutreScène*, op. cit., p. 40.

¹²⁴ Sophie Loucachevsky, propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, op. cit., p. 33.

¹²⁵ Cf. « L'intelligence des processus humains », entretien de Claudia Staviski réalisé par Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens. Tome III : Voix de femmes*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2007, p. 403-414.

¹²⁶ Cf. Danielle Dumas, notice « Catherine Anne », *Le Dictionnaire universel des Créatrices*, Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, Des Femmes, 2013, et Entretien avec Catherine Anne réalisé par Nathalie Trotta, op. cit., p. 38-43.

¹²⁷ Cf. Muriel Surel-Tupin, « Au-delà des censures et des interdits : l'imaginaire des femmes », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, op. cit., p. 71.

actuelle du théâtre et de l'existence de réseaux de diffusion moins prestigieux » que celui des grands théâtres parisiens¹²⁸. Elle fonde ensuite l'Équipe de Création Théâtrale puis investit à partir de 1996 le Petit 38, un ancien restaurant exigu pour une « école des gens ». Mentionnons aussi Agathe Alexis (1943-), directrice du Théâtre de l'Atalante et, de 1992 à 2004, codirectrice avec Alain Alexis Barsacq de la Comédie de Béthune, Centre dramatique national du Nord-Pas-de-Calais ; Claire Lasne, qui, après avoir dirigé le Centre Dramatique Régional de Poitiers de 1998 à 2010, est la première femme nommée à la tête du Conservatoire National d'Art Dramatique (elle en réforme d'ailleurs en profondeur le fonctionnement en favorisant ce qu'il est convenu d'appeler la diversité et en mettant en place une charte égalité). Quant à Gilberte Tsaï, qui prend la direction du CDN de Montreuil de 2000 à 2010, elle crée en 1986 *Voyage en Chine intérieure*, en invitant des Chinois·e·s à raconter leur récit d'émigration. Anne-Laure Liégeois, qui avait déjà été invitée dans le « in » en 2001, avec sa création *Embouteillage*, une pièce réunissant « vingt-sept auteurs, trente-cinq voitures et cinquante acteurs », puis remarquée avec *On aura tout* – une proposition de Christiane Taubira en juillet 2017 à Avignon –, dirige le CDN de Montluçon de 2003 à 2011. Elisabeth Chailloux prend la codirection des quartiers d'Ivry à partir de 1992, et Nicole Gauthier est à la tête du théâtre de la Cité Internationale à partir de 1991.

Au regard de cet inventaire de femmes metteuses en scène qui, pour beaucoup, accèdent à des postes à responsabilités, peut-on encore considérer dans les années 2000 que « Brigitte Jaques est l'une des rares femmes metteur en scène françaises » du XX^e siècle comme le fait le volume de l'Avant-scène théâtre consacré à ce siècle¹²⁹ ? Nous déplorons de devoir ainsi répertorier les metteuses en scène sans entrer « au cœur du geste artistique¹³⁰ » comme se proposait de le faire Anne-Françoise Benhamou dans les entretiens réalisés avec des metteuses en scène en 2004, mais nous mesurons, aux côtés de Reine Prat et des femmes artistes de théâtre elles-mêmes – elles y reviennent sans cesse dans les entretiens menés par Josette Féral¹³¹ et Anne-Françoise Benhamou –, à quel point le geste artistique est conditionné aux moyens dont elles disposent, à leur statut institutionnel et à la reconnaissance par leurs pairs et l'État.

Des rapports Reine Prat à la prise d'autorité artistique et institutionnelle des femmes

En 2006 et 2009, Reine Prat, chargée de la mission ÉgalitéS au ministère de la Culture, publie des rapports avec des constats chiffrés sur les inégalités hommes femmes dans le monde de la culture. Ils révèlent que les hommes dirigent alors « 92% des théâtres consacrés à la création dramatique » et que, par ailleurs, « le coût moyen d'un spectacle [peut] varier du simple au double, dans une même institution, selon qu'il [est] mis en scène par une femme ou par un homme¹³² ». Le rapport de 2006 fit « l'effet d'une bombe¹³³ » comme l'écrivit Reine Prat elle-même, et donna lieu à une prise de conscience des pouvoirs publics et des femmes de théâtre. Sous l'impulsion de la metteuse en scène Sylvie Mongin-Algan, et de directrice de cabinet de l'adjoint à la culture de la Ville de Lyon, Anne Grumet, rejoints par la conteuse Françoise

¹²⁸ Cf. Jean-Pierre Thibaudat, « Chantal Morel : du Centre dramatique au Petit 38, itinéraire d'une irréductible (2) », Le Club de Mediapart, 11 mars 2017 [<https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/090317/chantal-morel-du-centre-dramatique-au-petit-38-itineraire-d'une-irreductible-2>]
consulté le 13 mai 2022.

¹²⁹ Béatrice Picon-Vallin, « Le siècle du metteur en scène », *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de L'Avant-scène théâtre », Robert Abirached (dir.), 2011, p. 607.

¹³⁰ Anne-Françoise Benhamou, « Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ? », *OutreScène*, op. cit., p. 4.

¹³¹ Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens. Tome III : Voix de femmes*, op. cit.

¹³² Reine Prat, *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. De l'interdit à l'empêchement*, mai 2009, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Mission pour l'égalité h/f et contre les exclusions, p. 6.

¹³³ *Ibid.*

Barret, l'association HF Rhône-Alpes est créée en 2008 avant de devenir un mouvement national en 2014. En 2013, Aurélie Filippetti, alors ministre de la Culture, nomme cinq femmes à la tête de Centres dramatiques nationaux (à Aubervilliers, Marie-José Malis ; à Besançon, Célie Pauthe ; à Bordeaux, Catherine Marnas ; à Nice, Irina Brook ; à la Comédie de Béthune du Nord-Pas de Calais, Cécile Backès) et se sent dans l'obligation de se défendre contre les accusations qui lui sont faites de mener une politique d'action positive par ceux qui souhaitent maintenir le *statu quo*¹³⁴. Parmi les metteuses en scène qu'elle nomme, Célie Pauthe, la plus jeune, est la seule à avoir suivi une formation à la mise en scène en intégrant en 2001 l'unité nomade de formation du Conservatoire National Supérieur de Paris, formation interrompue puis devenue en 2017 la formation « Jouer et mettre en scène » à laquelle les élèves du CNSAD peuvent postuler en fin de deuxième année. En quelques années, plusieurs départements de « mise en scène » ouvrent dans des écoles nationales, à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre en 2009 sous la codirection d'Alain Françon et de Christian Schiaretti¹³⁵, et avant cela, au Théâtre National de Strasbourg en 2001 sous celle d'Anne-Françoise Benhamou et de Stéphane Braunschweig¹³⁶ (lui-même élève acteur-metteur en scène de Vitez à Chaillot en 1986). La formation nationale diplômante (qui accueille une majorité de femmes¹³⁷) assure un accès aux metteuses en scène, là où, dans les années passées, ladite course aux « talents », mais surtout, les réseaux de cooptation entre hommes les évinçaient encore davantage¹³⁸. Toute une génération de metteuses en scène diplômées intègre la profession : Aurélia Guillet, Blandine Savetier, Sandrine Lanno, Caroline Guiela N'Guyen, artiste franco-vietnamienne, révélée au grand public à Avignon et sur la scène de l'Odéon avec *Saïgon* en 2017, spectacle de fiction documentaire qui raconte les guerres et les exils entre le Vietnam et la France, et accueille sur scène des acteurs et actrices non-professionnels du théâtre, ayant vécu cet exil. L'ouverture des scènes, et en particulier des grands plateaux, profite aussi à celles qui n'ont pas suivi de formation à la mise en scène, toutes générations confondues, alors qu'en 2006, Muriel Mayette – figure de proue – est la première femme nommée à la tête de la Comédie-Française, et en 2008, Julie Brochen, à celle du Théâtre national de Strasbourg. Citons Christine Letaillier, Gloria Paris, Sophie Perez, Irène Bonnaud, Julie Bérès (dont le *Désobéir* créé en 2017 tourne pendant plus de cinq années consécutives sur les scènes publiques), Alexandra Badéa (également autrice), Marie Rémon, Julie Duclos. En outre, dans les années 2010, des collectifs voient le jour, qui prônent jeu, improvisation, mobilité, horizontalité dans les prises de décisions, et rapport au public complice de l'illusion en fabrique. En réaction au metteur en scène qui détiendrait à lui seul le sens et l'autorité, aux scénographies coûteuses et imposantes des années 1980 et 1990, les collectifs hybrident les formes et multiplient les points de vue. Ils remettent en question pouvoir et ascendance patriarcales¹³⁹. Plusieurs d'entre eux sont créés et/ou dirigés par des femmes : en 2009, Jeanne Candel fonde le collectif La vie brève,

¹³⁴ Cf. Clarisse Fabre, « Ne parlez plus de parité à la ministre », *Le Monde*, 2 décembre 2013, p. 11.

¹³⁵ Cf. Christian Schiaretti, Alain Françon, « Metteur en scène », *ENSATT. L'école théâtre : ENSATT, École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, p. 33.

¹³⁶ Cf. Anne-Françoise Benhamou, « L'ouverture de la section Mise en scène de l'école du Théâtre National de Strasbourg, *Théâtre / Public*, n° 230, oct-déc. 2018, *Enseigner la mise en scène*, p. 42.

¹³⁷ Cf. Katharina Stalder, « Les écoles de mise en scène, un outil au service de l'égalité femmes-hommes ? », *Théâtre / Public*, n° 230, oct-déc. 2018, *Enseigner la mise en scène*, p. 72.

¹³⁸ Un rapport du Syndeac de décembre 2021 sur la saison 2019-2020 montre que « seuls 35 % des spectacles programmés dans notre réseau de scènes publiques sont réalisés par des femmes » et que compte tenu du nombre de représentations et des jauge, « les créatrices ne présentent leurs spectacles qu'à 31 % du public potentiel, soit 2,5 fois moins que les hommes » [<https://www.syndeac.org/le-syndeac-sengage-pour-progresser-dans-la-parite-de-la-programmation-entre-femmes-et-hommes-13318/>, consulté le 16 juin 2022].

¹³⁹ Cf. *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), Lavérune, L'Entretemps, 2014, et *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants : organisation du travail, processus de création et conjonctures*, Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset (dir.), Paris, L'Entretemps, 2018.

entre théâtre et musique ; la même année, Julie Deliquet crée le collectif *In vitro*¹⁴⁰, met en scène un triptyque *Des années 70 à nos jours*. Elle est nommée à la direction du Théâtre Gérard-Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis, en mars 2020, après avoir réalisé plusieurs mises en scène à la Comédie-Française. Elle est, pour l'édition 2023 du festival d'Avignon, la seconde femme metteuse en scène après Ariane Mnouchkine à investir la cour d'honneur.

Plus personne n'ose invoquer des politiques d'actions positives quand les femmes sont nommées à la tête des institutions publiques et elles ne sont plus une minorité (46% à la tête des CDN). D'une même voix solidaire, les directrices des scènes publiques soutiennent le mouvement #MeToo théâtre d'octobre 2021 et dénoncent une parole des victimes dévalorisée, l'omerta, le risque d'être blacklistée, l'inégalité systémique¹⁴¹. Mi-novembre 2021, Claudia Stavisky déprogramme le spectacle de Michel Didym au Théâtre des Célestins et le remplace par des rencontres de sensibilisation aux violences sexistes et sexuelles. Il ne peut plus être question de prouver sa loyauté à un milieu masculinisé en dénigrant les autres femmes¹⁴². Ce contexte de créations, productions et réceptions des œuvres façonne l'auctorialité des artistes femmes. Les sujets des violences sexuelles et des conditions d'inégalité entre toutes et tous, traversent parfois leurs œuvres, qu'il s'agisse de la valeur du travail d'ouvrières à qui il est demandé de réduire leur pause de 7 minutes pour sauver l'usine, dans *7 minutes* de Stefano Massini mis en scène par Maëlle Poésy, directrice du CDN de Dijon, qui souhaite, dans un souci documentaire, « porter la parole de ces femmes¹⁴³ », de *Poings* de Pauline Peyrade (codirectrice de la section dramaturgie de l'ENSATT) qui narre, dans un texte-partition, l'emprise psychologique et le viol d'un homme sur une femme, mis en scène en 2021 par Céleste Germe, cofondatrice de la compagnie Das Plateau en 2021 ; ou encore de *La Maison des Femmes* écrit et mis en scène par Pauline Sales qui s'inspire de la *Womanhouse* de Judy Chicago et Miriam Schapiro en 1972, et dresse le portrait de femmes artistes en résidence, des années 1970 à 2020, en prise avec ce que leur époque fait à leur genre et à leur « responsabilité d'être une femme¹⁴⁴ ».

Pour une pluralité de points de vue

Toutes ces démarches, sans toujours s'énoncer en tant que telles, sans non plus y être réductibles, relèvent du *female gaze*, le fait d'adopter les perspectives des personnages féminins¹⁴⁵, en réaction au *male gaze* théorisé par Laura Mulvey en 1975 pour dénoncer, dans le cinéma hollywoodien, la prépondérance narrative et formelle du personnage masculin et l'objectivisation du corps de la femme, voire l'érotisation des violences de genre et sexuelles devenues un levier de l'action dramatique. Les œuvres ici mentionnées tout comme celles de Marine Bachelot Nguyen, Marie Dilasser, Julie Ménard, Julie Rossello Rochet (docteure, mais aussi autrice de théâtre, diplômée de l'ENSATT, qui s'engage dans une recherche doctorale quand elle s'aperçoit qu'elle « ne connaît pas de femme, avant la moitié du XX^e siècle, ayant

¹⁴⁰ Voir, dans ce volume, les articles de Michel Bertrand et Benoît Barut, Adeline Chave, Audrey Lemesle, Marie Sorel.

¹⁴¹ « Quand #MeToo s'invite au théâtre. Des directrices de scènes publiques expriment leur vision du mouvement, dans un secteur fermé et fragile », *Le Monde*, 2 décembre 2021, p. 31.

¹⁴² Cf. Ilana Löwy, *L'Emprise du genre : masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute, 2006, p. 187.

¹⁴³ Maëlle Poésy, dans l'émission de la Comédie Française, *Quelle comédie !*, animée par Françoise Gillard, 20 septembre 2021 [<https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/7-minutes2122#>], consulté le 1^{er} septembre 2022.

¹⁴⁴ Pauline Sales, *Les Femmes de la maison*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2021, p. 99.

¹⁴⁵ Cf. la définition du *female gaze* d'Iris Brey, *Le Regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, éd. de l'Olivier, 2020, p. 77, et les articles de Bérénice Hamidi sur la question sur *AOC*. Cf. aussi le test Bechdel (sur l'importance narrative des personnages féminins).

exercé ce métier¹⁴⁶ ») réaffirment ainsi l'existence de points de vue scéniques et dramatiques ancrés dans l'expérience située. Il peut s'agir de celui de la metteuse en scène Isabelle Lafon sur une Marguerite Duras qui finit par se confondre avec elle dans *Les Imprudents* en 2021, ou des points de vue de celles et ceux que l'autrice et metteuse en scène guadeloupéenne Gerty Dambury¹⁴⁷ appelle les MANA « Maghrébins, Asiatiques, Noirs et Autres assignés à une identité », « terme polynésien qui renvoie à la notion de “force active”, [...] parfait contrepied aux assignations dont sont victimes les artistes racisés¹⁴⁸ ». Eva Doumbia, initialement comédienne formée au CNSAD, « emmenée de l'autre côté du plateau » parce qu'elle s'est sentie « exclue de ce métier », du fait « d'humiliations sourdes, de petites phrases racistes¹⁴⁹ » met en scène plusieurs textes d'autrices noires, ainsi que ses propres textes comme *Le Iench* (2020) qui nous plonge dans la vie quotidienne d'une famille afropéenne entrecoupée par des faits de violences policières. En 2021, Ludmilla Dabo, remarquée pour son rôle dans *Portrait de Ludmilla en Nina Simone* de David Lescot, met en scène *My Body is a Cage*. Rébecca Chaillon dans *Carte Noire nommée désir* (2021) propose, avec neuf autres performeuses afropéennes, dans un dispositif bi-frontal où des spectatrices noires sont invitées sur scène à faire face au reste du public, une fresque sincère, corrosive et parodique sur les représentations stéréotypées des femmes noires, tout comme le fait Sabine Pakora dans son seule en scène, *La Freak, journal d'une femme Vaudou* (2021). L'autrice Penda Diouf écrit *La Grande Ourse* (2021) où des griots colportent des palabres dévoyées, où la parole est donnée à des corbeaux et à un arbre, où une mère incarcérée devient grande ourse la nuit comme une évasion en métémpsychose. En 2015, Karima El Kharraze écrit et met en scène *Arable*, un texte autobiographique dans lequel elle « essaie de déjouer les assignations en multipliant les couches historiques et sociales qui [la] constituent », l'idée étant de contribuer à une société qui « pâtit d'une représentation tronquée d'elle-même et de son histoire¹⁵⁰ ». Dans *Circulations capitales* (2021), Marine Bachelot Nguyen entrecroise son récit autobiographique entre Vietnam et France coloniale avec celui d'autres interprètes, « tirant fierté de ses appartenances minoritaires, de sa capacité à croître, à créer du futur, individuellement et collectivement¹⁵¹ ». Elles sont ainsi nombreuses, autrices, metteuses en scène, ou les deux, à explorer les histoires coloniales de la France à travers les biographies ou l'autobiographie : Tamara Al Saadi, Françoise Dô, Leïla Anis, Myriam Marzouki, etc. Alexandra Badea monte trois pièces du point de vue d'une Roumaine à qui les autorités françaises disent le jour de sa naturalisation : « à partir de ce moment, vous devez assumer l'histoire de ce pays¹⁵² ». En 2021, elle crée « à partir de récits manquants¹⁵³ » la trilogie *Points de non-retour* sur les massacres de Thiaroye en décembre 1944 (*Thiaroye*), des Algériens en octobre 1961 (*Quais de Seine*), et sur l'importation forcée de plus de 2000 enfants réunionnais entre 1963 et 1982 dans les départements qui, de la Meuse aux

¹⁴⁶ Julie Rossello Rochet, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁷ Gerty Dambury, autrice d'une vingtaine de pièce à partir de 1981, écrit *Trames* (2008) où une sociologue recueille des paroles de femmes antillaises, comme l'avait fait la Martiniquaise Ina Césaire, ethnologue au CNRS, dans la pièce *Mémoires d'Isles* (1985), mis en scène par Jean-Claude Penchenat, Myrrha Donzenac et Mariann Matheus avec le Théâtre du Campagnol en 1983. Quant à Maryse Condé, dans sa pièce *An tan révolysion* (1989), elle relate les événements guadeloupéens de la Révolution française à travers le personnage de Solitude, guerrière enceinte qui combattit aux côtés de Louis Delgrès.

¹⁴⁸ Gerty Dambury, « Nos corps désacralisés », *Décolonisons les arts !*, Leïla Cukierman, Gerty Dambury, Françoise Vergès (dir.), Paris, L'Arche, 2018, p. 98.

¹⁴⁹ Eva Doumbia, « Affaires de lions ou même de gazelles », *Décolonisons les arts !*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁰ Karima El Kharraze, *Décolonisons les arts !*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵¹ Marine Nguyen Bachelot, « Théâtre, pouvoir et puissance », *Théâtre/Public*, n° 224, *Présences du pouvoir*, 2017, p. 77.

¹⁵² Rencontre du 31 décembre 2021 au Théâtre de la Colline avec Alexandra Badea, interviewée par Philippe Guyart, directeur de l'Association nationale de recherche et d'action théâtrale (ANRAT), à l'occasion de la présentation de la trilogie *Points de non-retour*.

¹⁵³ *Ibid.*

Landes, ont connu l'exode rural, diagonale autrefois dénommée la Diagonale du vide (*Diagonale du vide*).

Si de nombreuses créatrices polyvalentes procèdent à une écriture qui se fait ou s'adapte au plateau (Pauline Bureau, Céline Champinot, Élise Chatauret, Charlotte Lagrange, Tiphaine Raffier, Pauline Ribat, Adeline Rosenstein, Anne Théron, et toutes celles que nous avons déjà mentionnées), il faut aussi signaler l'attention grandissante donnée aux écritures contemporaines depuis les années 2010, alors qu'en 2003 Enzo Cormann fonde le département d'écriture dramatique de l'ENSATT avec des cours où l'écriture n'est « ni en amont ni au sommet (non, le théâtre ce n'est pas *d'abord le texte*¹⁵⁴) », département codirigé depuis 2021 par Marion Aubert et Pauline Peyrade. Depuis la création de Théâtre Ouvert en 1971, devenu permanent en 1981 Cité Véron à Paris, Micheline et Lucien Attoun ont impulsé une dynamique autour de l'écriture contemporaine et des textes d'autrices. Sous la forme d'une « mise en espace » publique d'un texte original, choisi par un metteur ou une metteuse en scène sans décor ni costumes, ce lieu a permis à des autrices comme Corinne Atlas, Liliane Atlan, Louise Doutreligne, Dominique Ducos, Odile Ehret, Madeleine Laik, Arlette Naniand, Ninon Ozanne, Mona Thomas de se faire connaître et de se rencontrer. En 1982, Micheline Attoun et le Théâtre ouvert ont proposé six fois six heures de lectures de textes inédits regroupés sous le terme générique d'« Écritures de femmes »¹⁵⁵. Théâtre ouvert poursuit depuis 2014 sous la direction de Caroline Marcilhac son soutien en accompagnant les auteurs et autrices parfois jusqu'à la création et la diffusion des mises en scène de leur texte. D'autres organismes œuvrent de concert au développement des écritures dramatiques : Artcena, la SACD, la Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon, centre national des écritures du spectacle dirigé par la metteuse en scène Marianne Clévy, qui accueille en 2022 : Leïla Cassar, Agathe Charnet, Lucie Vérot, Katharina Stalder, Nadège Prugnard, entre autres autrices.

Des metteurs et metteuses en scène, comme Pascale Daniel-Lacombe, directrice du Méta, Centre dramatique national de Poitiers, passent régulièrement commande à des autrices et auteurs contemporains. Dès lors, des compagnonnages entre une autrice et une metteuse en scène produisent des co-auctorialités : Julie Ménard et Maëlle Poésy ; Julie Rossello Rochet et Lucie Rébéré ; Pauline Peyrade ou Marie Dilasser et Céleste Germe ; Marion Aubert et Marion Guerrero, Marie Dilasser et Laetitia Guédon (directrice des Plateaux sauvages) pour *Penthésilé·e·s. Amazonomachie*, ou encore Marie Dilasser et Lucie Berelowitsch pour *Océanisé·e·s*, Lucie Vérot et Maïanne Barthès, etc.

Enfin, créer en tant qu'artiste femme, c'est aussi s'émanciper des questions liées à son genre, et s'emparer comme le font les artistes hommes, de tous les sujets et de tous les répertoires, ce que font Julie Bertin et Jade Herbulot dans Le Birgit Ensemble en retracant l'histoire du mur de Berlin ou de la Ve République. Pourraient également être citées : Adeline Rosenstein et son théâtre documentaire ; Chloé Dabert, directrice du CDN de Reims, qui travaille des œuvres de Racine où la codification et la scénographie jouent un rôle majeur ; Pauline Bayle, directrice du CDN de Montreuil, qui adapte à la scène *L'Iliade*, *L'Odyssée* d'Homère ou encore *Illusions*

¹⁵⁴ Gutmann Laurent, « L'écriture au cœur de l'école », *Pensée plurielle, écritures singulières. Pédagogie critique et collective de l'écriture dramatique*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2020, p. 12. En dehors des cinq autrices habituellement citées dans les anthologies de théâtre du XX^e siècle (Hélène Cixous, Marguerite Duras, Noëlle Renaude, Yasmina Reza et Nathalie Sarraute), les générations précédentes d'autrices comme Louise Doutreligne, Fatima Gallaire ou Denise Bonal sont peu étudiées dans les cursus de théâtre. Catherine Benhamou, Sylvie Chenus, Dominique Chryssoulis, Natacha de Pontcharra ou Agnès Marietta, qui n'ont pas suivi de formation à l'écriture, jouissent au XXI^e siècle d'un peu plus de considération. Plusieurs d'entre elles ont créé en 2019 une « commission autrices » au sein des États généraux des écrivains et écrivaines de théâtre pour plus de visibilité, d'égalité et de légitimité.

¹⁵⁵ Cf. Martine Abela, « Cinq jeunes femmes metteurs en scène », Michel Corvin (dir.), DEA, Institut d'études théâtrales, 1987, référence Théâtrothèque Gaston Baty, cote DB 238, p. 37.

perdues de Balzac ; Elsa Granat, qui s’empare d’un *Roi Lear* (2021) entouré par les résident·e·s d’une maison de retraite de Saint-Denis, Lorraine de Sagazan qui interroge nos liens avec la mort dans *Un Sacre* (2021) ; Anne-Cécile Vandalem ou Tiphaine Raffier, qui explorent des dystopies liées au réchauffement climatique ou à notre usage de l’intelligence artificielle ; Carole Thibault, directrice du Théâtre des Îlets, CDN de Montluçon, qui convoque les événements du XX^e siècle dans *Vie et mort de Galia Libertad* (2021) ; Aurélie Van Den Daele, dont le projet de direction du CDN du Limousin s’articule autour de l’écologie et d’une « forêt monde ». Julia Vredit, directrice de la Manufacture, Centre dramatique national Nancy Lorraine, travaille sur la question de la recherche de la vérité à travers *Le Menteur* de Corneille (2017) et en 2022, *C'est comme ça (si vous voulez)*, d’après Luigi Pirandello. Séverine Chavrier, directrice du Centre dramatique national Orléans, Centre-Val de Loire, croise musique, danse et vidéo dans des mises en scène de textes de Thomas Bernhard ou d’adaptations des romans de William Faulkner, ainsi que dans des créations personnelles comme *Aria da Capo* (2020) qui réunit quatre adolescent·e·s souhaitant se dédier professionnellement à la musique classique. Il ne faudrait pas oublier celles qui, marionnettistes, scénographes, danseuses, circassiennes ou plasticiennes de formation (comme Macha Makeïeff), s’orientent vers des formes, parfois plus performatives, de théâtre d’objet ou chorégraphié où prédominent les jeux sur la matière sonore et inanimée : Yngvild Aspeli, Nathalie Béasse, Fanny de Chaillé, Alice Laloy, Madeleine Louarn (qui crée et dirige depuis 2021 le Centre National pour la Création Adaptée à Morlaix), Vimala Pons, Pauline Ringeade, Camille Trouvé, Bérangère Vantusso, Gisèle Vienne, qui a notamment suivi l’enseignement de Claire Heggen, fondatrice en 1975 de la compagnie du Théâtre du Mouvement.

Pour la période récente, la nouvelle génération d’artistes-directrices à la tête des centres dramatiques nationaux a largement retenu notre attention : nous avons souhaité rendre compte de la prise de pouvoir artistique et institutionnelle de créatrices qui renouent avec l’esprit et la mission de service public, loin de « la caricature insupportable d’une corporation égocentrique dont les barons se disputeraient les meilleurs fauteuils et s’attribueraient la part du lion¹⁵⁶ ». Dans des directions collégiales où sont associé·e·s des artistes d’horizons divers, les directrices œuvrent à mettre en place des programmations ouvertes sur le territoire, pluridisciplinaire, de registres et de formes variés. En outre, les Centres Dramatiques Nationaux réunis par l’ACDN (l’association des centres dramatiques nationaux) se sont engagés à mettre en œuvre à partir de 2022 une charte de la Parité, pour une parité effective dans les programmations, dans les moyens alloués aux équipes artistiques, visant un accès égal des artistes femmes et des hommes aux grands plateaux et aux grandes jauges¹⁵⁷. Ces revendications qui émanent non des tutelles, mais de l’ensemble de la profession promettent de faire la part belle aux auctorialités des femmes de théâtre dans un partage démocratique des représentations et de l’argent public.

¹⁵⁶ Marie-Ange Rauch, « La figure du patron dans les théâtres publics », *Théâtre/Public*, n° 224, *Présences du pouvoir*, 2017, p. 74.

¹⁵⁷ Cf. le site de l’ACDN [<http://www.asso-acdn.fr/wp-content/uploads/2022/05/ACDN-CHARTE-de-la-PARITE-VDEF-charte%CC%81e.pdf>], consulté le 10 juillet 2022.