« Théâtre de femmes du XVIe au XVIIIe siècle : archive, édition, dramaturgie »

Carnet de colloque-festival

Victoire Colas, Emily Lombardero
et Michèle Rosellini

Avec la collaboration
de Justine Mangeant et Caroline Mogenet

En novembre 2023 s'est tenu à Lyon un singulier « colloque-festival » consacré au théâtre de femmes de l'Ancien Régime[1]. À la fois colloque universitaire et manifestation culturelle, cet événement a réuni pendant trois jours des enseignant·es-chercheur·ses, des étudiant·es, des professionnel·les de la scène et des amateur·rices de théâtre, dans l'enceinte de trois établissements universitaires lyonnais. Il s'agissait, pour les organisatrices de l'événement, de faire dialoguer deux mondes professionnels en confrontant des savoirs théoriques et pratiques sur le théâtre de l'Ancien Régime, mais aussi en invitant chacun·e à sortir de son rôle : aux acteur·rices de se faire enseignant·es, en théorisant, en vue de leur transmission, leurs savoirs sur

[1] Le colloque « Théâtre de femmes du XVIe au XVIIIe siècle : archive, édition, dramaturgie » s'est tenu à Lyon les 15, 16 et 17 novembre 2023. Étaient membres du comité organisateur : Isabelle Garnier (IRHIM, Université Jean Moulin Lyon 3), Edwige Keller-Rahbé (IRHIM, Université Lumière Lyon 2), Justine Mangeant (LabEx COMOD, ENS de Lyon), Isabelle Moreau (IRHIM, ENS de Lyon), Emily Lombardero (CERILAC, Université Paris Cité) et Michèle Rosellini (IRHIM, ENS de Lyon).

les œuvres ; aux chercheur·ses de se faire performeur·ses, en s'engageant face à un public dans l'incarnation et la mise en voix du texte théâtral. Ces carnets accueillent la trace de ces rencontres à la fois professionnelles et humaines, aussi précieuses que fugaces, et foncièrement vivantes[2].

[2] Ce carnet est publié en parallèle des actes scientifiques du colloque, qui rendent compte du contenu des communications scientifiques présentées au cours des trois jours. Ceux-ci sont à paraître à l'automne 2025 sur le site de la revue *Pratiques & Formes Littéraires 16-18*.

REJOUER LE MATRIMOINE THÉÂTRAL À L'UNIVERSITÉ

Le colloque-festival « Théâtre de femmes du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle : archive, édition, dramaturgie » s'inscrivait dans la continuité de trois décennies de recherche qui, dans le champ de la littérature d'Ancien Régime, ont conduit à la découverte ou redécouverte d'œuvres théâtrales écrites et publiées par des femmes. Parmi les étapes importantes de cette histoire récente de la recherche, citons la première anthologie du théâtre de femmes, *Femmes dramaturges en France, 1650-1750*, due à Perry Gethner et parue en 1993, ainsi que l'édition critique du *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* couvrant la longue période du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, dirigée par Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, et dont la publication s'est échelonnée de 2006 à 2016. Ces travaux ont ouvert à la voie à des rééditions de pièces écrites par des femmes, par des éditions scientifiques[1] ou de plus large diffusion[2], de sorte que ces œuvres longtemps oubliées peuvent être aujourd'hui découvertes par le grand public et intégrer les programmes scolaires.

Mais sans doute la meilleure manière de faire découvrir ce théâtre au public est-elle encore de le jouer : de ce point de vue, le monde de la scène n'est pas en reste, et depuis une vingtaine d'années les lectures et mises en scène se multiplient, à l'initiative de compagnies comme La Subversive, fondée par Aurore Évain en 2013[3]. Celle-ci compte aujourd'hui dans son répertoire plusieurs pièces écrites et produites par des autrices à la fin du XVII^e^ siècle : en 2015, *Le Favori* de Marie-Catherine Desjardins dite Madame de Villedieu (1665) ; en 2019, *La Folle Enchère* de Madame Ulrich (1690) ; en 2024, *Laodamie* de Catherine Bernard (1689). La compagnie La KestaKaboche, spécialisée dans les

[1] Voir notamment le tome IV des *Œuvres complètes* de Marguerite de Navarre, dirigé par Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, consacré à son théâtre.

[2] Citons : Françoise PASCAL, *Le Vieillard amoureux*, éd. Aurore Évain, Paris, Éditions Talents Hauts, coll. Les Plumées, [1664] 2020 ; Olympe DE GOUGES, *Zamore et Mirza*, éd. Romane Yao, Paris, Magnard, [1788] 2020. Il faut mentionner également les progrès de l'édition numérique : un certain nombre de textes écrits par des femmes sont aujourd'hui disponibles en ligne sur *Wikisource* grâce aux travaux d'associations comme Le deuxième texte.

[3] Voir notamment deux publications de la revue *thaêtre* : Aurore ÉVAIN, « Jouer *La Folle Enchère* de Madame Ulrich », entretien réalisé par Caroline Mogenet, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 13 mai 2024 et « Les tubes du matrimoine », entretien réalisé par Corinne François-Denève, *thaêtre* [en ligne], Chantier #9 : Tubes en scène ! L'irruption du tube sur les scènes théâtrales contemporaines (coord. Agnès Curel, Corinne François-Denève et Floriane Toussaint), mis en ligne le 15 janvier 2025.

œuvres de femmes, intègre à un répertoire contemporain des pièces anciennes comme *Les Amazones* d'Anne-Marie du Boccage (1749), spectacle créé en 2020. Enfin, sans se spécialiser dans la mise en valeur du matrimoine théâtral, d'autres compagnies l'intègrent aujourd'hui à leur répertoire : il sera plus tard question de la compagnie Oghma et du collectif Les Herbes Folles qui, aux côtés de la compagnie La Subversive, ont fait vivre le théâtre de femmes pendant les trois journées du colloque-festival[4].

Le colloque s'est inscrit dans cette histoire de la construction, de la diffusion et de la légitimation du matrimoine théâtral, histoire qui engage les professionnel·les de la recherche et de l'enseignement aussi bien que de la scène. Parce que les œuvres dont il était question lors du colloque ont été écrites et pensées pour la scène, et n'acquièrent leur plein pouvoir de signification que dans leur actualisation devant un public, la forme inédite du « colloque-festival » s'est imposée : les organisatrices ont souhaité ouvrir l'université au monde du spectacle, et faire jouer le matrimoine théâtral à l'université, afin que ces œuvres n'y soient pas qu'un objet à étudier et analyser, mais retrouvent leur dimension foncièrement performative – celle d'une expérience vécue collectivement. L'idée d'un colloque-festival est liée à la conviction profonde que l'université, en se tournant vers de nouveaux objets et en mettant au jour de nouveaux corpus, pense son propre renouvellement : une université vivante, à l'image des arts qu'elle étudie.

REPENSER LE RÉPERTOIRE THÉÂTRAL

La notion de répertoire théâtral, élégamment définie par Christian Biet comme « mémoire du passé et possible réitération du passé dans le futur »[5], a fait l'objet de publications récentes[6] qui interrogent précisément les conditions de cette « mémoire » collective. Selon quels principes les institutions et les acteur·rices de la scène font-il·elles entrer

[4] Voir : Charles DI MEGLIO, « Jouer *Le Malade* de Marguerite de Navarre », entretien réalisé par Caroline Mogenet, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 4 juin 2024 ; COLLECTIF LES HERBES FOLLES, « Jouer *L'Amoureux extravagant* de Françoise Pascal », entretien réalisé par Caroline Mogenet, Justine Mangeant et Victoire Colas, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 2 septembre 2024.

[5] Christian BIET, « Introduction », *Littératures classiques*, La question du répertoire au théâtre, n° 95, 2018|1.

[6] Outre le numéro de *Littératures classiques* cité ci-dessus, voir la revue *Théâtre/Public,* n° 225, juin 2017, ainsi que Sylvaine GUYOT et Jeffrey S. RAVEL (dir.), *Databases, Revenues, & Repertory: The French Stage Online, 1680-1793* / *Données, recettes & répertoire: La scène en ligne (1680-1793)* [en ligne], MIT Press, 2020.

les auteur·rices dans le répertoire, ou au contraire, les en excluent ? Comme le rappelle Christian Biet, l'émergence d'un répertoire théâtral national au XVIIe siècle répond à un double besoin de contrôle : politique (de la part du pouvoir, qui surveille les textes à représenter) et économique (de la part des troupes, qui défendent ainsi leur privilège à faire représenter certaines pièces). C'est donc dans un contexte à la fois politique et économique bien différent du nôtre qu'a commencé à se constituer un répertoire de pièces dont, aujourd'hui, la légitimité à se voir toujours remises en scène fait figure d'évidence. Molière, Racine, Corneille : ces noms cautionnent un ensemble de pièces collectivement reçues comme « *classiques*, ou *canoniques*, ou classées comme *patrimoniales*, ou parfois si classiques, si canoniques, si patrimoniales, si officielles, si consacrées par le temps et l'institution, qu'elles apparaissent comme surannées, ennuyeuses, à éviter »[7].

Ce répertoire théâtral classique est, fondamentalement, un théâtre d'hommes. Car si certains genres littéraires ont conservé la mémoire des autrices – songeons à La Fayette ou à Sévigné, dont les œuvres sont depuis la fin du XVIIe siècle reconnues comme des modèles du genre du roman ou de la lettre –, force est de constater que ce n'est pas le cas du théâtre, dont le répertoire est foncièrement un *patrimoine* : au sens figuré, un « canon » en voie de muséification, et au sens littéral, un bien transmis par des hommes. Il y eut pourtant des femmes dramaturges, jouées et célébrées en leur temps, comme l'ont largement prouvé les travaux d'édition cités en introduction : la redécouverte des œuvres de femmes, et leur réapparition sur la scène du théâtre, est donc un enjeu majeur du renouvellement du répertoire théâtral. Exhumer les noms d'autrices et les titres d'œuvres oubliées, en établir les textes, examiner les conditions de production et de réception de ces œuvres, déterminer les raisons qui font que certaines pièces parfois primées – comme ont pu l'être les tragédies de Catherine Bernard – ne sont pas entrées au répertoire, produire enfin les études, les analyses de texte, les interprétations susceptibles de guider et d'éclairer le travail de futur·es metteur·ses en scène : telles sont les ambitions de la recherche aujourd'hui consacrée au théâtre de femmes de l'Ancien Régime.

Le colloque-festival s'est ainsi inscrit dans un moment de la recherche, où le monde universitaire s'emploie à corriger un long oubli des femmes. La dette à l'égard de la recherche anglo-saxonne est, de ce

[7] Christian BIET, « Introduction », art. cité. Voir également Christian BIET, « Représenter les "classiques" au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007|2.

point de vue, immense, car c'est souvent outre-Atlantique que les premiers travaux consacrés aux autrices de l'Ancien Régime ont vu le jour[8]. Cette recherche est fondée sur le présupposé simple – aujourd'hui assez largement démontré – que les œuvres écrites et publiées par des femmes ont fait l'objet d'un processus d'invisibilisation *précisément parce qu'elles ont été écrites et publiées par des femmes*, et peut-être encore plus dans le genre théâtral que dans d'autres genres, du fait de la dimension « publique » attachée à la scène[9]. Le nom du colloque ne dit pas autre chose : le « théâtre de femmes » n'est pas un théâtre *féminin*, et le « matrimoine théâtral » n'est pas, en soi, un corpus. Qu'est-ce, alors ? N'en déplaise à ses détracteurs, le mot « matrimoine » n'est pas un néologisme : il existe en ancien français sous la forme « matremoine » et désigne « les biens de la mère »[10]. Mais s'il est l'équivalent morphologique de « patrimoine », le mot « matrimoine » n'en est plus aujourd'hui le pendant sémantique ; bien plutôt, il fait figure aujourd'hui de terme étendard – un étendard brandi notamment par la compagnie La Subversive qui affiche sur son site internet son engagement « Pour un matrimoine vivant ! »[11]. Parler du matrimoine théâtral aujourd'hui, ce n'est pas faire l'hypothèse de propriétés esthétiques ou poétiques communes aux œuvres de femmes, les singularisant vis-à-vis de la production masculine. Bien plutôt, il s'agit de prendre position en faveur de la réhabilitation des œuvres écrites par les femmes dramaturges, dans un geste de réparation d'une histoire littéraire genrée. Faire émerger un nouveau répertoire, qui transmette *aussi* la mémoire des femmes : de sorte qu'aux côtés des Molière, des Corneille et des Racine figurent un jour les noms de Marguerite de Navarre, Catherine Bernard ou encore Olympe de Gouges.

PENSER LA FORME D'UN « COLLOQUE-FESTIVAL »

Le projet du colloque-festival a pris naissance au sein du collectif des enseignant·es chercheur·ses littéraires de l'UMR 5317-IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les

[8] Nous avons évoqué les travaux pionniers de Perry Gethner et Henriette Goldwynn concernant le théâtre ; nous songeons également, du côté des études sur la fiction, à Bruce A. Morrissette, Joan E. DeJean ou encore Faith E. Beasley.

[9] Nous renvoyons aux actes du colloque, à paraître dans la revue en ligne *Pratiques et formes littéraires 16-18*.

[10] Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du 9e au 15e siècle*, disponible en ligne dans le *Grand Corpus des dictionnaires du IXe au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier.

[11] Voir le site internet de la compagnie La Subversive.

Modernités) dans le cadre initial du programme « L'Autorité de la pensée féminine à l'époque moderne », soutenu et financé par le Labex COMOD. Ce programme comportait plusieurs volets : un séminaire mensuel visant à interroger les places prises par les femmes à l'époque moderne dans les processus de publication (autrices, éditrices, imprimeuses, dédicataires, protectrices, lectrices….) ; trois colloques internationaux (« Précieuses », « Gender and the book trade », Marie de Gournay). Sa réalisation prévue au début de l'année 2020 a été entravée par la pandémie de Covid-19, le colloque « Précieuses », annulé, les deux autres colloques, reprogrammés ultérieurement. En revanche, le séminaire « Raconter la publication : la place des femmes », maintenu en distanciel, a rencontré un succès remarquable, notamment en rassemblant un grand nombre de mastérant·es issu·es de quatre sites de l'IHRIM (Lyon 2, Lyon 3, ENS, Saint-Étienne). Les communications qui y ont été présentées ont fait naître l'idée d'un colloque sur les femmes dramaturges confrontées à la représentation, à la publication et à la diffusion de leurs œuvres. La forme « colloque-festival » s'est rapidement imposée car elle permettait d'associer des présentations scientifiques à des ateliers pratiques visant à l'exploration concrète de plusieurs aspects du théâtre des périodes concernées (question des codes de jeu et de déclamation, questions de mise en scène), ainsi qu'à des représentations qui permettraient de faire connaître à un public large le corpus du théâtre féminin de la première modernité. Nous avons obtenu l'accord du Labex COMOD pour réorienter vers le financement du colloque-festival une partie du budget alloué au programme « Autorité de la pensée féminine ». La date optimale nous a paru être l'automne 2022 : il était ainsi possible de s'inscrire dans le cadre de la célébration du quadricentenaire de la naissance de Molière, avec l'accord des responsables de « Molière 2022 » pour l'établissement d'un partenariat. Mais la lourdeur de l'organisation d'une manifestation d'une telle ampleur (mobilisation de trois sites universitaires pour l'accueil de vingt intervenant·es, trois compagnies théâtrales, plusieurs ateliers), ainsi que la nécessité d'obtenir des compléments de financement (des universités, de la métropole de Lyon, des sociétés savantes), nous ont amenées à déplacer la date à l'automne 2023. Le temps supplémentaire ainsi accordé à la préparation a permis d'intégrer les étudiant·es aux diverses activités du colloque-festival (ateliers pratiques, déclamation, accueil des participant·es) et de mobiliser un large public au-delà de la sphère universitaire. Les compagnies théâtrales qui ont participé à l'événement ont ainsi bénéficié de cette expérience de déplacement, voire d'élargissement de leur public.

JOUER ET FAIRE JOUER À L'UNIVERSITÉ

La journée d'ouverture du colloque-festival, le 15 novembre 2023 à l'Université Jean Moulin Lyon 3, a mis à l'honneur l'œuvre dramatique de Marguerite de Navarre. Un panel de communications était en effet consacré à l'autrice, qui réunissait Scott Francis (University of Pennsylvania, USA), Dariusz Krawcyk (Université de Varsovie, Pologne) et Nancy Frelick (University of British Columbia, Canada)[12]. Pour les non-spécialistes du XVI^e^ siècle, ces communications constituaient une toute première introduction au théâtre de Marguerite de Navarre, dont le nom est encore pour beaucoup attaché à sa production narrative.

Ce panel de communications s'est vu rythmer par des intermèdes théâtraux pris en charge par les étudiant·es de l'Université Jean Moulin Lyon 3. En ouverture et en clôture des trois communications, au son d'une petite mélodie au clavecin transportant l'assistance dans une temporalité passée, les étudiant·es en partie costumé·es se sont avancé·es dans les escaliers de l'amphithéâtre. Familiarisé·es avec les principes de la prononciation restituée du XVI^e^ siècle, grâce au travail pédagogique mené en amont par leur enseignante Isabelle Garnier et le spécialiste de la déclamation Olivier Bettens, les étudiant·es ont mis en voix plusieurs extraits de la farce *Le Malade*, dont la représentation était programmée le soir-même. Ces moments déclamés avaient pour vocation non seulement de faire entendre les textes commentés par les chercheur·ses, mais encore de tisser un lien vivant entre l'espace du colloque et celui de la scène, par un dispositif de cadre à la fois temporel – les intermèdes ponctuant les communications – et spatial – les étudiant·es dialoguant de part et d'autre de l'espace occupé par le public. Plaçant le public au centre, les étudiant·es-performeur·ses transformaient *de facto* le public universitaire en un public de théâtre, amorçant une mutation qui devait se prolonger le soir-même.

À 19 h avait lieu, dans l'amphithéâtre de l'IUT, une représentation du *Malade* dans une mise en scène de Charles Di Meglio, avec la compagnie Oghma. À cette occasion, l'espace de travail universitaire se

[12] Scott FRANCIS, « Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre », Dariusz KRAWCYK, « La *Comédie de Mont-de-Marsan* et les pièces non-bibliques de Marguerite de Navarre : un théâtre de femme unique en son temps », et Nancy FRELICK, « Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques », articles à paraître dans la revue en ligne *Pratiques et formes littéraires 16-18*.

métamorphosait en espace de jeu : devant un fond noir déployé pour dissimuler le tableau, le pupitre était chargé de figurer le lit du malade. L'éclairage, dirigé vers les comédien·nes, laissait dans l'obscurité un public composé d'universitaires mais aussi de spectateur·rices fidèles à la compagnie Oghma. L'installation, minimaliste, permettait d'apprécier l'efficacité des procédés dramaturgiques de la farce, spectacle qui réside notamment dans le jeu des corps – en l'occurrence, les mimiques outrancières du malade, les gestes mesurés de la sage « chamberiere » le rappelant à la foi, et autres inventions dramaturgiques de Charles Di Meglio (ainsi du médecin examinant les urines du malade et portant le flacon à sa bouche, ce qui constitue un hors-texte imaginé par le dramaturge). C'est donc sur le pouvoir comique toujours intact des farces de Marguerite de Navarre que s'est conclue la première journée du colloque.

Le lendemain, 16 novembre, l'ensemble des participant·es au colloque était accueilli sur le campus de l'ENS de Lyon. Si cette journée était à nouveau l'occasion de faire se rencontrer l'université et le monde du spectacle, il s'agissait cette fois d'inviter les chercheur·ses à monter sur scène. L'après-midi de cette deuxième journée était en effet consacrée à une série d'ateliers, parmi lesquels deux ateliers pratiques ; guidés respectivement par Olivier Bettens et Charles Di Meglio, les participant·es au colloque ont ainsi pu s'initier aux principes de la déclamation et du jeu baroque[13].

Le soir, l'ensemble des participant·es aux côtés d'un public élargi était invité à assister, dans le théâtre Kantor de l'ENS de Lyon, à une « conférence-spectacle » inédite autour de *La Folle Enchère* (1691) de Madame Ulrich. Cette pièce appartient depuis 2019 au répertoire de la compagnie La Subversive, mais n'a pas été jouée dans son intégralité lors du colloque. Le choix a en effet été fait de réunir sur scène les comédien·nes de la compagnie et trois chercheuses, Justine Mangeant, Lola Marcault et Michèle Rosellini. Si l'espace était cette fois celui d'un théâtre, le théâtre se muait partiellement en salle de conférence, les chercheuses exposant pour le public les enjeux et les singularités de la pièce et de son autrice[14]. Conçue « sur le mode d'un puzzle »[15], cette conférence-spectacle voyait ainsi le discours universitaire annoncé, interrompu ou encore illustré par des saynètes et des lectures prises en

[13] Voir : « Mettre les universitaires au travail sur les autrices d'Ancien Régime : éditer, déclamer, performer ».
[14] Voir : « Conférence-spectacle : l'expérience des conférencières ».
[15] Aurore ÉVAIN, entretien avec Caroline Mogenet, 30 novembre 2023, Théâtre Municipal Berthelot.

charge par les comédien·nes. Apparaissait sur scène ce qui d'ordinaire ne s'y voit pas : l'invisible travail d'élucidation et d'interprétation des œuvres théâtrales, qui rend possible leur représentation sur scène. Comme l'écrivait Christian Biet, « le savoir historique, s'il peut être utile pour s'emparer d'un texte ancien, n'a pas nécessairement à être directement performé ou représenté lorsqu'il s'agit de mettre en scène ici et maintenant le corpus dont on s'est emparé »[16]. Ce jour-là au contraire, les conférencières montaient sur scène, et le savoir entrait en représentation. La raison en est peut-être que les questions de genre ne sont pas des questions comme les autres mais se posent d'une manière particulière à l'université : celle-ci est contrainte de parler d'elle-même, de son rôle dans l'invisibilisation des autrices et plus largement des femmes dans l'histoire des arts, de son rôle encore en tant qu'institution qui emploie des femmes et tente aujourd'hui de garantir – mais ne garantit pas encore – leur égal traitement face aux hommes. Or, sur scène se trouvaient non pas trois chercheurs, mais trois chercheuses : c'est aussi depuis une position de femme, au sein d'un milieu où les femmes ont dû conquérir leur légitimité, que l'on est amenée à s'interroger sur le statut des autrices dans l'histoire des arts. Mettre la recherche sur scène, c'est rappeler que les savoirs universitaires, en dépit de leur aspiration à l'objectivité, prennent leur origine dans des individus politiquement et socialement situés.

La troisième et dernière journée du colloque, vendredi 17 novembre, avait lieu dans le Grand Amphithéâtre de l'Université Lumière Lyon 2. Dans un bel effet de cadre avec la première journée, qui mettait à l'honneur le XVI^e^ siècle et Marguerite de Navarre, c'était désormais une autrice du XVII^e^ siècle – qui plus est lyonnaise –, Françoise Pascal, qu'il s'agissait de faire découvrir au public. Bien des participant·es n'avaient en effet guère entendu parler de cette autrice avant la communication de Theresa Varney Kennedy, consacrée à la tragicomédie *Agathonphile martyr*[17] – certain·es en avaient toutefois découvert le texte la veille, dans l'atelier animé par Olivier Bettens. À l'issue du panel des communications, la surprise d'une mise en voix des dernières répliques de la tragicomédie a fait entendre ce texte à l'ensemble du public : dispersé·es dans l'hémicycle, des étudiant·es (inscrit·es au séminaire d'Edwige Keller-Rahbé, à l'Université Lumière Lyon 2) se sont levé·es pour

[16] Christian BIET, « Introduction », art. cité.
[17] Voir Theresa VARNEY KENNEDY, « Françoise Pascal, fille lyonnaise, et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655) », à paraître dans la revue en ligne *Pratiques et formes littéraires 16-18*.

interpréter la scène de conversion collective qui clôture la pièce. Le public universitaire devenait à nouveau public de théâtre, et pouvait même se sentir invité dans la pièce à communier avec les personnages.

S'en est suivie, après son introduction par Edwige Keller-Rahbé, la représentation d'une autre pièce de Françoise Pascal, la comédie *L'Amoureux extravagant* (1657) mise en scène par le collectif Les Herbes Folles. La représentation dans le cadre universitaire n'était pas sans contraintes pour les comédien·nes, qui d'ordinaire tirent au sort le personnage qu'il·elles jouent avant chaque représentation. La nécessité de s'adapter au temps et à l'espace très particuliers du colloque empêchait l'organisation d'un tel tirage au sort, aussi les comédien·nes se sont-il·elles présenté·es classiquement investi·es de leur rôle et vêtu·es de leurs costumes. L'espace apportait cependant quelque chose d'inédit à la dramaturgie comique : ainsi le vaste bureau situé sur l'estrade devenait, pour le personnage de l'amoureux extravagant, un promontoire sur lequel il peinait à se hisser, gêné qu'il était par un costume trop rigide et une épée trop lourde. Le Grand Amphithéâtre est en outre traversé d'escaliers conduisant à des portes débouchant toutes sur une même galerie circulaire : les comédien·nes ont largement tiré parti de cette coulisse originale, s'élançant au milieu du public pour quitter la salle par une porte, et ressurgir sur scène par une autre. Le public était d'autant plus immergé dans l'intrigue comique qu'il lui semblait faire partie du même espace ludique que les comédien·nes, l'espace d'une grande ruse organisée pour tromper l'extravagant héros et le faire renoncer à celle qu'il convoite. Le nom de Françoise Pascal, jusque-là inconnu de la plupart des participant·es au colloque, s'est donc vu remis à l'honneur par cette représentation hautement comique, dernier temps d'une belle série de performances qui ont fait revivre un peu du théâtre de femmes de l'Ancien Régime.

PENSER LA SUITE

Une telle expérience, riche en avancées scientifiques comme en découvertes esthétiques, incite les organisatrices à pérenniser le principe du colloque-festival « Théâtre de femmes » à Lyon. La localisation y est propice, avec la valorisation qu'apporteraient à notre manifestation les « Journées du Matrimoine », qui deviennent, année après année, un événement culturel majeur de l'automne en région Rhône-Alpes-Auvergne. Historiquement, la ville de Lyon est un lieu sensible de l'histoire des femmes dramaturges, non seulement par le nombre d'imprimeurs lyonnais engagés dans la publication de pièces écrites par des

femmes, mais surtout par la notoriété de Françoise Pascal, « fille lyonnaise », la première femme dont l'œuvre dramatique ait été jouée par des troupes professionnelles. Toutefois, il serait difficile de mobiliser assez de force pour programmer régulièrement un tel événement, serait-ce tous les deux ans. Des formes plus légères sont à l'étude, notamment la réduction de la manifestation à sa partie « festival », peut-être adossée à une seule journée d'étude monographique, par exemple sur l'œuvre de Françoise Pascal. Encore faudrait-il trouver un financement adéquat, le cachet des comédien·nes et les frais de déplacement et de transport des compagnies théâtrales étant bien plus élevés que le défraiement des universitaires. Une piste s'esquisse en direction de la Région, qui prévoit dans son budget une rubrique consacrée aux festivals de spectacle vivant. Mais les conditions sont rudes : le festival doit être annuel et il ne peut recevoir une subvention qu'à partir de sa troisième édition. Il nous semble plus réaliste, et plus conforme à notre mission d'enseignant·es chercheur·ses, de sensibiliser les départements littéraires des universités et les centres de recherche lyonnais sur le bénéfice pédagogique, pour la valorisation des œuvres du passé (particulièrement du corpus des autrices), de l'implication des étudiant·es dans la pratique théâtrale à tous les niveaux : interprétation et mise en ligne des textes, organisation des représentations, captation, comptes rendus. C'est aussi pour nous, spécialistes de ce corpus, la plus sûre garantie de sa reviviscence. Dans cette perspective, nous pouvons nous réjouir que l'initiative que nous avons prise de faire « rejouer le matrimoine » ait essaimée dans d'autres lieux : la Compagnie Oghma vient ainsi de rejouer *Le Malade* à l'Université de Lorraine (Metz), le 4 décembre au soir, dans le cadre du colloque « Actualités du théâtre français de la Renaissance », organisé par Sandrine Berregard, Marie Bouhaïk-Gironès, Céline Fournial, Nina Hugot.

METTRE LES UNIVERSITAIRES AU TRAVAIL SUR LES AUTRICES D'ANCIEN RÉGIME : ÉDITER, DÉCLAMER, PERFORMER

Parmi les temps forts du colloque-festival « Théâtre de femmes du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle », il faut revenir sur la session dévolue aux ateliers pratiques, qui se sont tenus l'après-midi du jeudi 16 novembre à l'ENS de Lyon. Ces ateliers avaient pour but d'inviter un public universitaire, à la fois enseignant et étudiant, à appréhender autrement le théâtre de femmes de l'Ancien Régime : rompre avec nos habitudes de travail souvent silencieux et solitaire, pour s'affronter à l'édition collective numérique d'un texte (avec Philippe Gambette), à la déclamation des XVI^e^ et XVII^e^ siècles (avec Olivier Bettens), ou encore au jeu dramatique (avec Charles Di Meglio). Ces différents ateliers pratiques ont suscité l'enthousiasme des participant·es, par leur ambiance conviviale qui a permis de nouer des liens d'une manière originale, mais aussi grâce à ce qu'ils supposaient d'ouverture disciplinaire vers d'autres approches du texte, et vers une compréhension du théâtre qui engage jusqu'au travail du corps.

La session des ateliers s'est clôturée par une table ronde plénière qui réunissait, dans un amphithéâtre de l'ENS de Lyon, l'ensemble des participant·es aux différents ateliers : l'occasion de revenir sur cette expérience, d'en partager les acquis, et de nourrir les discussions en cours sur le théâtre des femmes de l'Ancien Régime.

« LISEZ, VÉRIFIEZ, CORRIGEZ : PARTICIPEZ À LA MISE EN LIGNE SUR WIKISOURCE D'UNE PIÈCE DE MARGUERITE DE NAVARRE ! » AVEC PHILIPPE GAMBETTE

Philippe Gambette est maître de conférences en informatique à l'Université Gustave Eiffel. Sa formation initiale en algorithmique des graphes l'a conduit à travailler sur des corpus textuels en humanités numériques (visualisation, recherche d'intertextualité, stemmatologie). Il a notamment dirigé ou codirigé de nombreux projets en lien avec la visibilisation des autrices : avec Caroline Trotot, le projet de recherche « Cité des dames, créatrices dans la cité » (2019-2023), qui vise notamment au repérage automatique de noms de lieux urbains dans des textes écrits par des femmes ; le projet de recherche « VisiAutrices » (2017-2019), consacré à la visibilité des femmes de lettres dans l'enseignement secondaire et supérieur ; enfin, il a conçu avec Clémence Douard, Clémentine Brochier, Fil, Anna-Livia Morand et

la participation de Lauren Peuch le projet « Le deuxième texte », plateforme web qui met à disposition des enseignant·es une base de textes écrits tant par des femmes que par des hommes[1].

L'atelier animé par Philippe Gambette a lieu dans la salle informatique du rez-de-chaussée de la bibliothèque Denis Diderot, qui jouxte l'ENS de Lyon. Les participant·es – au nombre d'une dizaine – sont installé·es chacun·e derrière un poste informatique. Au bureau, Philippe Gambette commence par projeter une page d'une comédie de Marguerite de Navarre, *Les Innocents*, proposée par Isabelle Garnier (professeure des universités en littérature du XVI^e^ à l'Université Jean Moulin Lyon 3, et coorganisatrice du colloque-festival). La séance a pour but de réaliser collectivement l'édition numérique de la pièce, encore inédite sur Wikisource[2], à partir d'une édition originale numérisée et disponible sur Gallica. Le texte a été préalablement imprimé par Isabelle Garnier, puis « débité » afin d'être réparti entre les participant·es. Philippe Gambette recommande en effet, pour tout travail d'édition numérique, de naviguer entre une version imprimée et une version numérisée, par exemple sur Gallica, ce qui permet de débrouiller dans l'essentiel des cas les ambiguïtés créées par les taches ou les altérations du papier. La présence d'Isabelle Garnier, en outre, permet d'élucider les mots obscurs ou disparus. Bien sûr, les contributeur·rices de Wikisource n'ont habituellement pas avec eux·elles de spécialiste de la langue au moment du travail : pour Philippe Gambette, il est ainsi important de « prononcer intérieurement » le texte édité pour se familiariser avec lui et en comprendre le sens. Le travail d'édition numérique implique donc de développer une pratique de lecture qui n'est pas celle de la vie quotidienne, et qui relève davantage d'une oralisation intérieure.

Philippe Gambette commence par expliquer aux participant·es les principes de la mise en ligne sur Wikisource, dont il présente l'interface : le travail consiste à récupérer un texte océrisé à partir d'un PDF, avant de l'annoter à l'aide de balises. Parmi les différents modèles déjà disponibles sur Wikisource, il en existe un qui est propre à l'encodage des textes de théâtre, et qui se révèle tout à fait pertinent pour l'édition des *Innocents*. Ces modèles Wikicode sont écrits dans une sorte de XML simplifié, un langage bien plus maniable que le TEI (« *Text Encoding Initiative* », format de balisage souvent employé en

[1] Voir le site du projet ainsi que le blog de l'association Le deuxième texte (association loi 1901).
[2] *La Comédie des innocents* est désormais en ligne intégralement sur Wikisource.

humanités numériques). Les contributeur·rices volontaires peuvent ainsi s'emparer facilement de cet outil, et mettre rapidement des textes à disposition sur Wikisource. Après le processus d'encodage vient celui de la vérification, qui permet d'évaluer la conformité de la version web à la version pdf. C'est peu de dire que la séance porte ses fruits : la quasi-totalité de la pièce est éditée numériquement à l'issue de deux heures de travail.

La séance permet également d'aborder quelques limites liées à l'édition sur Wikisource. Concernant *Les Innocents*, un problème se pose touchant les didascalies : le wikicode implique en effet habituellement que les didascalies soient représentées en italiques, et le contenu des répliques en caractères romains ; or, dans cette pièce de Marguerite de Navarre, c'est l'inverse qui se produit. Si l'on veut rendre compte au plus près de l'apparence de la pièce, il faut donc réaliser cette inversion sur Wikisource, ce qui implique de ruser un peu…

> **PHILIPPE GAMBETTE.** – Bien sûr, on pourrait aussi se dire qu'on veut normaliser au maximum, et donc se débarrasser des lettrines, des particularités graphiques, etc., mais il me semble que l'intérêt de travailler avec le facsimilé à droite, c'est tout de même d'essayer d'en reproduire la mise en page, avec ses singularités.

Une autre limite de Wikisource, plus générale celle-ci, concerne l'étiquetage des textes : lors de la discussion qui suit les ateliers, quelqu'un demande s'il est possible, en éditant des textes inédits d'autrices, de les mettre en rapport au moyen d'un étiquetage. Il apparaît cependant que non :

> **PHILIPPE GAMBETTE.** – Wikisource n'aime pas trop que l'on fasse des étiquetages par nous-mêmes, pour créer des liens entre les textes ; si on voulait créer un répertoire de textes de femmes, fabriquer une navigation entre eux, ce ne serait donc pas possible directement sur Wikisource. En revanche, tout ce qui est sur Wikisource est réutilisable, donc une telle navigation est possible, mais ailleurs.

Un des points forts de l'atelier, souligné par les participant·es, concerne les protocoles de travail en science ouverte, c'est-à-dire la disponibilité des outils et des résultats de recherche. On apprend ainsi au cours de l'atelier que les codes utilisés sur Wikisource ont été construits peu à peu par la communauté, dans une logique d'accumulation et de stratification, à partir de différents types de texte. Cette logique offre une certaine forme de liberté au moment d'adopter des conventions éditoriales sur Wikisource, notamment dans le cas de textes

anciens. La dimension collective du travail facilite également l'initiation à des pratiques informatiques apparemment techniques, pour des néophytes.

> **MATHILDE BOMBART.** – Le travail n'est vraiment pas très compliqué, grâce à ce qui est déjà mis à disposition. En l'occurrence, nous sommes partis de qui avait déjà été fait par l'association Le deuxième texte, et nous avons travaillé sur les mêmes principes. Comme il y a encore beaucoup à faire, de nombreux textes peuvent être ajoutés de cette manière. C'est donc facile de rentrer dans la communauté et puis de monter en niveau petit à petit. J'ai trouvé formidable cette dimension de science ouverte et de communauté : c'est super de se dire que le texte a été relu par cinquante personnes différentes. Il y a un travail militant, mais qui s'articule immédiatement à un résultat concret.

La relative facilité de prise en main des protocoles de travail sur Wikisource permet également d'envisager des prolongements pédagogiques.

> **MATHILDE BOMBART.** – J'ai tout de suite senti l'utilité d'un point de vue pédagogique, et je pense que je vais m'en servir pour mon prochain cours : en éditant ne serait-ce qu'une page, on est contraint de se concentrer sur la langue, et on en comprend des choses. Pour des étudiant·es, rentrer dans la graphie, la syntaxe, la présentation, c'est un moyen de rentrer très vite dans le texte ; je suis sûre que c'est une captation pédagogique qui peut être très efficace.

« ENTRAÎNEMENT À LA DÉCLAMATION » AVEC OLIVIER BETTENS

Médecin de formation, Olivier Bettens est aujourd'hui historien de la prosodie, de la prononciation et de la déclamation à Lausanne. Fondateur du site Virga, il y aborde depuis 1996 la prononciation du français chanté sous ses aspects historiques. Sur cette question, il est fréquemment consulté par des interprètes renommé·es, parmi lesquel·les Sébastien Daucé (*Correspondances*), Denis Raisin-Dadre (*Doulce Mémoire*), Thomas van Essen (*Les Meslanges*). Historien de la prosodie, il a développé une recherche originale reposant sur l'étude statistique de corpus musicaux. Il participe à des colloques universitaires ayant donné lieu à de nombreuses publications. Il est fréquemment sollicité, pour des ateliers ou des séminaires, par divers conservatoires et universités. En tant que praticien, il chante la basse dans des ensembles de madrigalistes (comme l'Ensemble Sweelinck de Genève) et

fréquente avec passion la poésie du XVIe siècle, ce qui donne lieu à des récitals « poésie et musique ». Au disque, on peut l'entendre comme récitant dans *Le Champion des Dames* (Ensemble Continens paradisi) ou un *Autoportrait* d'Agrippa d'Aubigné (Ensemble Carpe diem de Genève).

L'atelier a lieu sur le campus de l'ENS de Lyon, dans une salle du bâtiment Buisson dont les fenêtres donnent sur une partie calme et arborée du jardin. Les participant·es, au nombre d'une dizaine, sont essentiellement des spécialistes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, curieux·ses d'en apprendre plus sur la prononciation de ces textes qu'ils étudient et font étudier.

Olivier Bettens commence par aborder la question de la diction féminine, du point de vue d'un historien de la prononciation : pour le colloque, il a en effet souhaité présenter des sources spécifiquement féminines, et parler de ce qu'elles pouvaient apporter à sa recherche. Les participant·es découvrent ainsi le facsimilé d'une lettre de Gabrielle de Bourbon, dont il a récemment fait la découverte.

La question posée par Olivier Bettens est celle de savoir s'il existe une parole spécifiquement féminine sur les manières de prononcer : parce que les femmes avaient moins accès à l'écrit, leur langue a pu en effet être considérée dans l'Ancien Régime comme phonétiquement plus pure, moins influencée par l'héritage du latin. La lettre manifestement autographe de Gabrielle de Bourbon fait apparaître une transcription phonétique : elle constitue donc un témoignage féminin sur la prononciation, avec une graphie phonétique parfaitement constituée. Il ne s'agit pas de la lettre d'une ignorante qui ne saurait absolument pas écrire – Gabrielle de Bourbon est une princesse de sang –, mais bien d'une graphie phonétique constituée en système, qui fait fi de tout ce qu'il peut y avoir de latinisant dans la graphie de l'époque. L'hypothèse d'Olivier Bettens est qu'il s'agit de l'un des tous premiers exemples de graphie de femme dans l'histoire de la langue.

La lettre de Gabrielle de Bourbon est l'occasion d'un « tour de chauffe » : les participant·es lisent phonétiquement ce qu'il·elles ont sous les yeux, et se rendent compte qu'en prononçant exactement ce qui est transcrit, on parvient à produire des sons qui sont assez

vraisemblables historiquement, par rapport à ce que les sources nous disent de la prononciation[3].

Écrit en vers et destiné à la déclamation, le théâtre est un corpus intéressant pour qui veut tester des hypothèses sur les manières de prononcer la langue du passé. Les textes soumis aux participant·es sont des extraits de pièces d'autrices dont il est question au cours du colloque, à commencer par une scène farcesque de consultation médicale tirée du *Malade* de Marguerite de Navarre. Le travail sur cette œuvre fait apparaître de vraies difficultés de compréhension, du fait de graphies parfois très chargées, qui n'ont aucun pendant phonétique : « vouldroit », « soubz », « parfaict », etc. Mais le décryptage progresse jusqu'à permettre aux participant·es de jouer la scène, avec un enthousiasme qui va croissant.

Vient le moment de lire Françoise Pascal, plus précisément la scène de conversion collective qui clôt son *Agathonphile martyr*. La distance linguistique diminuant, la compréhension est plus facile : par rapport à la prononciation du XVI^e^ siècle, celle du XVII^e^ siècle est bien moins différente de la nôtre. La séance se clôture sur la performance de la conversion, jugée très convaincante par Olivier Bettens : « S'il y avait du public, il se serait lui aussi converti. » Et, une conversion pouvant en cacher une autre, à l'issue de la séance certain·es participant·es déclarent avoir (presque) envie de réapprendre la phonétique historique…

L'atelier animé par Olivier Bettens aura permis de se familiariser avec les méthodes qui permettent de reconstituer, en éprouvant des hypothèses, une prononciation irrémédiablement disparue du point de vue de la matérialité – puisqu'antérieure à toute technique d'enregistrement sonore[4]. Olivier Bettens explique ainsi aux participant·es comment les rapports entre graphie, versification et prosodie permettent de reconstruire des systèmes phonétiques vraisemblables. En conséquence, les participant·es découvrent des manières anciennes de prononcer le français, qui surprennent souvent : ainsi « fils » et « fille » au XVI^e^ siècle sont des mots peu différenciés phonétiquement, partageant pour consonne finale un « l » mouillé (le « s »

[3] Voir notamment Charles THUROT, *De la prononciation française depuis le commencement du seizième siècle, d'après les témoignages des grammairiens*, Paris, Imprimerie nationale, 1881. Une ample recension des travaux sur la prononciation se trouve sur le site Virga.

[4] Le plus vieil enregistrement sonore disponible a été réalisé en 1860 par Édouard-Léon Scott de Martinville à l'aide d'un phonautographe, il s'agit d'une interprétation de la chanson « Au clair de la lune ».

graphique final n'était pas prononcé, et seul l'allongement de la voyelle de « fille », lié à la présence d'un « e » muet plus marqué qu'aujourd'hui, marquait la frontière phonétique entre les mots). Parfois la surprise est inverse, au sens où les participant·es s'étonnent de découvrir des écarts moins grands qu'ils ne le pensaient entre le français du XVIe siècle et le leur : contrairement à certaines idées reçues, ou à des habitudes transmises dans l'enseignement de la versification classique, Olivier Bettens nous apprend que les consonnes finales étymologiques n'étaient pas du tout systématiquement prononcées, même en régime versifié.

En outre, les explications apportées par Olivier Bettens mettent en lumière l'existence de nombreuses options de prononciation, en fonction de l'époque mais aussi des locuteur·rices et de leur ancrage géographique et social. Au cours de la discussion qui clôture les ateliers, il nous rappelle que la notion de « bon usage » n'existe pas avant Vaugelas, et que même du temps de Vaugelas, une certaine variation est tolérée dans le domaine de la prononciation.

> **OLIVIER BETTENS.** – C'est un abus de langage de parler « du » bon usage ; il y a « des » bons usages, mais aussi un grand nombre de cas où l'on peut hésiter entre deux prononciations, de même qu'on peut hésiter entre deux graphies (aux XVIe et XVIIe siècles, l'orthographe n'est pas sclérosée comme elle le sera au XIXe, lorsqu'elle se mue en sur-norme et ne tolère plus aucun écart). Il faut donc avoir une vision assez souple des bons usages : bien sûr, il existe un parler, celui de la Cour, qui est considéré comme l'exemple à suivre par toute personne qui se piquerait de bien parler. Mais il ne s'agit absolument pas de l'imposer à toute la république (l'idée que tout le monde doit parler la même langue n'est alors absolument pas présente) ; c'est plutôt l'idéal social auquel doivent tendre tous ceux qui veulent s'élever, un outil de ce que l'on appellerait aujourd'hui « l'ascenseur social ».

Les participant·es pourtant spécialistes des littératures des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles auront ainsi constaté, au cours de l'atelier, qu'il·elles sont encore habité·es par de nombreux préjugés concernant la langue du passé. Pour les enseignant·es non francophones d'origine, venu·es notamment du Canada ou des États-Unis, la découverte de la déclamation se révèle un exercice assurément ardu, mais infiniment riche : il·elles témoignent avoir appris le français d'une manière telle que la connaissance de ses variations, et l'idée même que des variations puissent exister en synchronie, en était exclue.

« JEU DRAMATIQUE » AVEC CHARLES DI MEGLIO

Comédien, metteur en scène et fondateur de la compagnie Oghma, Charles Di Meglio se consacre au répertoire ancien, de la Renaissance au XVII[e] siècle. Formé au théâtre baroque par Eugène Green, il inscrit son théâtre dans une démarche audacieuse : à partir de costumes d'époque, de bougies, d'une déclamation et d'une gestuelle codifiées, la compagnie Oghma cherche à retrouver les pratiques scéniques des répertoires dramatiques du XV[e] au XVII[e] siècle. Théâtre populaire et itinérant, la compagnie est établie en zone rurale, au cœur du Périgord noir en Dordogne, et sillonne les routes de France pour jouer en tous lieux, comme cela se faisait autrefois. De la tragédie à la comédie, de l'opéra à la farce, Charles Di Meglio s'empare de tous les genres théâtraux et les met en scène aussi bien dans des lieux prestigieux et institutionnels, tels que l'Institut de France ou la Bibliothèque Mazarine, que sur des places de village et dans des salles publiques que la compagnie visite hors saison. Cet engagement a motivé la création d'un festival dans le Périgord noir, l'Oghmac, mêlant spectacle vivant, musique, conférences et expositions autour du théâtre baroque.

L'atelier se déroule dans une salle de cours du bâtiment de formation de l'ENS de Lyon, réaménagée pour l'occasion : une fois n'est pas coutume, les tables sont poussées le long des murs et les participant·es, au nombre d'une douzaine, se tiennent debout. Charles Di Meglio a l'habitude de mener ce genre d'ateliers. La séance du jour est en lien avec la représentation du *Malade* de Marguerite de Navarre qui a eu lieu la veille dans un amphithéâtre de l'Université Lyon 3 ; il s'agira donc de travailler l'esthétique de la farce.

En préambule, Charles Di Meglio évoque ses sources : formé par Eugène Green, il est imprégné des travaux de recherche des années 1970 et 1980 sur le théâtre baroque. Sa pratique de metteur en scène est informée par des traités de rhétorique et de jeu, souvent plus tardifs que les pièces de son répertoire, et par une iconographie contemporaine des pièces, les enluminures et les peintures flamande et italienne du XV[e] et du XVI[e] siècles. Les participant·es sont donc très vite immergé·es dans une pratique pluridisciplinaire, où l'on découvre que le jeu dramatique a partie liée avec la danse (Charles Di Meglio mobilise un langage chorégraphique pour évoquer les postures ou encore l'anatomie ; de fait, dans sa compagnie, les répétitions commencent « à la barre », lui dirigeant le travail en justaucorps), ou encore

avec le chant (on retrouve ainsi dans les consignes de Charles Di Meglio des indications de posture utilisées dans la pratique contemporaine du chant).

La première moitié de la séance est consacrée au corps farcesque en scène : le texte n'est pas encore évoqué, car pour l'heure, il s'agit de se concentrer sur la seule posture du corps. Charles Di Meglio explique que son travail consiste non pas à restituer un code de jeu ancien, mais à l'interpréter à partir de l'iconographie, pour penser la présence du corps sur scène ; il n'est pas à la recherche d'un corps réaliste, mais d'une certaine manière de le présenter, de le rendre visible dans l'espace. En l'occurrence, il s'agit de créer un rapport très terrestre avec le monde, en ancrant le corps dans le sol et en plaçant son poids dans le milieu du pied et le bas du dos. À partir de là, les paumes des mains sont présentées en permanence – sans que les coudes soient détachés du corps comme dans le théâtre baroque. Pédagogue, Charles Di Meglio propose d'amusantes techniques de visualisation (« il faut s'imaginer assis dans les lombaires »), et des dénominations marquantes (la fameuse « marche de l'ours »). En outre, on passe très vite de la théorie à la pratique : les participant·es sont invité·es à faire des tours de la salle pour faire la démonstration de leur plus belle « marche de l'ours ».

Charles Di Meglio insiste également sur la posture des femmes : dans la farce, elles se présentent les épaules très ouvertes, le psoas engagé vers l'avant ; très pragmatiquement, il s'agit pour les femmes de mettre en avant la région pelvienne, ce qui donne lieu à de nombreux fous-rires dans l'ambiance conviviale que sait créer Charles Di Meglio. Au cours de la discussion qui clôt les ateliers, Charles Di Meglio revient sur cette question de la différenciation des postures masculine et féminine, expliquant son parti pris d'avoir gommé ces différences pour jouer le *Malade* :

> **CHARLES DI MEGLIO.** – Il existe des stéréotypes liés à la caractérisation de ces postures masculine et féminine, quand on les informe historiquement ; par exemple, les démarches féminines étaient pleines d'humilité de componction. Dans *Le Malade* on a décidé de gommer cet aspect, qui nous semblait hors propos et même contredire le propos, puisque la parole sage émane finalement du personnage de la chambrière – et pas du médecin.

Charles Di Meglio note également que les postures stéréotypées ne déterminent pas forcément la gestuelle des acteur·rices :

> **CHARLES DI MEGLIO.** – On peut aussi imaginer des personnages de femme dans une posture d'humilité prostrée, mais avec des gestes très véhéments. On le voit dans certaines gravures qui illustrent des farces : des femmes jouent avec ce code, c'est-à-dire qu'elles performent l'autre genre ou cassent ce qui est attendu du leur. Ce qui est intéressant d'un point de vue dramaturgique n'est donc pas tant la différence homme/femme que celle de la situation de discours (qui s'adresse à qui, et pourquoi ?). Dans *La Farce de Maître Pathelin*, on a davantage utilisé ce code : Guillemette s'amuse à se tenir très en arrière, ou très en avant, ce qui crée une ambivalence.

Il peut sembler surprenant, pour les participant·es, que la prostration et l'humilité féminine soient représentées au théâtre par une posture vers l'arrière – comme il est rappelé lors de la discussion qui suit les ateliers, nous sommes plutôt familiers de tableaux sur lesquels la modestie s'exprime par un regard vers le bas, une tête baissée. La réponse de Charles Di Meglio est très pragmatique : si le regard est baissé, la communication avec le public est rendue impossible. La présence d'un corps sur scène impose donc de trouver d'autres codes pour représenter l'humilité féminine, dont on trouve la trace dans l'iconographie du XV^e^ siècle notamment, où ces corps en arrière apparaissent de manière récurrente.

Retour à l'atelier : avant de se confronter au texte de Marguerite de Navarre, Charles Di Meglio propose un dernier exercice, celui des « doigts baroques » – un classique de sa pratique. Il s'agit de faire travailler la dimension rhétorique attachée au geste de monstration : avoir la main et le doigt souples, mettre de la lenteur et du poids dans son geste, pour « montrer que l'on montre ». Les participant·es se prennent au jeu, s'entraînant comme face à un public. La frontalité est importante, même si elle l'est moins dans le jeu farcesque que dans le théâtre baroque : il faut adopter la même posture que si un miroir se trouvait au fond de la salle, et que l'acteur·rice s'observait en permanence.

La deuxième partie de la séance permet d'appliquer ces principes de jeu à un extrait du *Malade* de Marguerite de Navarre. Le texte est lu et décortiqué par les participant·es, qui doivent déterminer la place de ce que Charles Di Meglio nomme les « accents rhétoriques » : il s'agit de choisir les mots qui seront mis en valeur dans chaque vers, en fonction des intentions oratoires du personnage qui le déclame. La question de la prononciation d'époque est rapidement abordée, mais n'est pas l'enjeu de l'atelier. La dimension phonétique pure passe en

effet au second plan derrière la question proprement rhétorique : c'est l'accent, susceptible de transmettre une intention de jeu de l'acteur·rice, qui compte ici.

On passe à nouveau de la théorie à la pratique, par des exercices de diction de vers et d'enchaînements de répliques de plus en plus longues ; à la fin, des séquences entières doivent pouvoir être performées, en associant la posture et la gestuelle à la diction rhétorique. Les participant·es font ainsi l'expérience de la technicité du jeu dramatique, à commencer par la difficile mémorisation des répliques.

> **UNE PARTICIPANTE.** – Avant de participer à l'atelier, je me demandais : « comment est-ce possible qu'un théâtre comme ça prenne autant de temps à préparer ? » Ce que j'ai appris au cours de l'atelier, c'est que chaque geste est mémorisé à l'avance ; pour chaque vers, on note le geste précis qui lui est associé.

C'est enfin la question de la liaison entre les séquences qui s'avère ardue : Charles Di Meglio insiste beaucoup sur la nécessité de travailler cette liaison afin de donner le sentiment d'une ligne, d'un *legato* entre les séquences, qui ne leur fasse pas pour autant perdre en relief.

Lors de la discussion qui suit les ateliers, cette dimension extrêmement codifiée et technique du théâtre de Charles Di Meglio est soulignée.

> **ISABELLE GARNIER.** – C'était très drôle et très surprenant, je ne connaissais pas du tout la pratique de jeu de la farce de cette période-là, et j'ai pu voir à quel point il y avait une part importante de codification intégrée par les acteurs. Ce qui m'a étonnée, c'est qu'on arrive à sentir intuitivement le sens du geste, par exemple lorsqu'un personnage montre le Ciel, sans que celui-ci ait été expliqué auparavant. Le geste est donc à la fois très codifié, et porteur d'une signification qui peut être comprise d'emblée.

Pour Charles Di Meglio et sa troupe, cette importante codification des postures, des gestes et de la voix apparaît paradoxalement comme le ressort de l'émotion théâtrale :

> **CHARLES DI MEGLIO.** – La question de l'émotion est fondamentale. Depuis le XVIIIe siècle, on s'est habitué à l'idée que c'est l'acteur qui éprouve les émotions, presque au détriment du public. Là, on revient à un théâtre rhétorique où l'acteur n'est que le véhicule, le vecteur de l'émotion ; sur scène, on n'est pas censé éprouver l'émotion qu'on essaie de restituer, et il vaut même mieux s'en préserver pour que le public puisse l'éprouver. Pour l'acteur, l'émotion peut être un

obstacle à la technique : elle peut créer des trémolos dans la voix quand on ne le veut pas, ou bien des larmes alors qu'on est maquillés comme des voitures volées. Ce peut être un frein à une technique parfaite, or il s'agit d'un théâtre où la technique est primordiale. C'est le grand enjeu de notre théâtre, et sa grande spécificité, qui laisse très peu de place à l'improvisation.

METTRE EN VOIX LES AUTRICES D'ANCIEN RÉGIME
ENTRETIENS CROISÉS AVEC OLIVIER BETTENS ET CHARLES DI MEGLIO

Sous l'influence d'un phénomène déjà en cours dans le milieu de la musique, le théâtre français connaît à partir des années 1960 sa vogue « baroque »[1]. Celle-ci se manifeste, d'une part, par un intérêt nouveau pour des œuvres du XVI^e^ et du premier XVII^e^ siècle, période qui « depuis près de trente ans […] a bénéficié d'un regain d'intérêt »[2] au point de « devenir centrale sur la scène »[3], et d'autre part, par le développement d'une dramaturgie « historiquement informée », à l'image des sciences musicologiques ayant permis la redécouverte, dans les années 1960, des instruments anciens : « tout le mouvement baroque est né du constat que si on utilise le contexte et pas seulement le texte, c'est-à-dire toute la science qu'on peut produire autour de la musique elle-même, il est possible qu'on arrive à de meilleurs résultats en termes d'interprétation musicale ou d'exécution musicale. »[4]

Le travail d'Eugène Green, fondateur du Théâtre de la Sapience en 1977 et auteur de *La Parole baroque* (2001), constitue sans doute un des exemples les plus célèbres de cette dramaturgie historiquement informée. Ses mises en scène, nourries par la recherche universitaire, ont vocation à restituer une diction, une gestuelle, tout un jeu « d'époque ». La mise en voix des œuvres devient une question centrale, car c'est sans doute sur le plan sonore que peut se manifester, avec le plus d'éclat, la distance qui nous sépare des hommes et des

---

[1] Dans un article qui a fait date, Christian Biet revient sur l'évolution de la scène française à partir des années 1960-1970, qui voit le « théâtre d'art » céder la place à un « théâtre critique » d'inspiration brechtienne. Ce tournant n'est pas sans conséquence sur la représentation des pièces dites « classiques » : là commence une entreprise de « dé-classicisation » du répertoire qui emprunte deux voies, en apparence seulement contradictoires : d'une part, la relecture moderne (Christian Biet évoque notamment les mises en scène d'inspiration psychanalytique et marxiste des pièces de Molière par Roger Planchon, entreprises visant à « relire les "classiques" pour les arracher […] à une conception normative, éternelle »), et d'autre part, la réhistoricisation des répertoires comme des pratiques de mise en scène. Voir Christian BIET, « Représenter les "classiques" au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX^e^ siècle », art. cité.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] Olivier BETTENS, entretien avec Caroline Mogenet et Justine Mangeant, à l'Université Lyon 3, le 18 octobre 2023.

femmes de théâtre de l'Ancien Régime. Mais ces mises en scène baroques, qui se multiplient dans les années 1990, ne vont pas sans faire débat : en admettant que l'on parvienne à restituer quelque chose de la diction ancienne des œuvres théâtrales, l'effet d'« étrangeté parfois fascinante »[5] créé sur les spectateur·rices a-t-il, lui, quelque chose d'historique ? Oui pour Georges Forestier, qui affirme que le public d'Ancien Régime recevait aussi comme étrangère et artificielle la diction rhétorique en usage sur la scène du théâtre[6]. D'autres, comme Christian Biet, se méfient de l'« étendard »[7] baroque, « sorte de marque déposée »[8] qui pourrait bien, « sous couvert de relative fidélité historique »[9], « déshistoriciser la fable au profit d'une historicisation de la forme »[10].

Et les femmes, dans tout ça ? Force est de constater que les débats sur le répertoire et le jeu « baroques » n'ont pas croisé, pour l'heure, les questions portant sur la réception et l'invisibilisation du théâtre de femmes[11]. Pourtant, au cours du colloque-festival, la question de la déclamation, et donc de la mise en voix des œuvres d'autrices, s'est posée à de multiples reprises, tant lors des représentations théâtrales[12] que des intermèdes déclamés pris en charge par les étudiantes de l'université, ou encore des ateliers de déclamation et de jeu baroques. S'il est évident que les travaux sur la déclamation et le jeu baroques informent notre manière de lire et d'interpréter le théâtre des femmes d'ancien régime, en retour, ces œuvres se présentent

[5] Christian BIET, « Représenter les "classiques" au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XXe siècle », art. cité.
[6] « Tout texte lu ou récité en public exigeait autrefois une "parole éloquente", ce qui entraînait une diction et une prononciation totalement différentes de la diction et de la prononciation qui avaient cours au même moment dans la conversation courante. » Georges FORESTIER, « Quelques mots sur le spectacle », Programme de *Mithridate*, Théâtre de la Sapience, mai 1999.
[7] Christian BIET, « Du national-classicisme au baroco-baroque », *Littératures classiques*, n° 76, 2011|3.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] Voir par exemple le numéro de *Littératures classiques* consacré à la question du répertoire au théâtre, n° 95, 2018|1, où le problème de la (non) représentation des autrices n'est ainsi jamais abordé.
[12] Voir, dans la série « Autrices » de la revue *thaêtre*, les trois entretiens conduits par Caroline Mogenet au sujet des mises en scène du *Malade* de Marguerite de Navarre par la compagnie Oghma, de *La Folle Enchère* de Mme Ulrich par la compagnie La Subversive et de *L'Amoureux extravagant* de Françoise Pascal par le collectif Les Herbes Folles.

comme autant de sources encore trop peu explorées, pourtant susceptibles d'enrichir notre connaissance et notre compréhension des pratiques anciennes de déclamation.

Nous avons eu la chance, lors du colloque-festival, de bénéficier d'éclairages apportés par deux professionnels de la déclamation baroque, aux points de vue tant différents que complémentaires : Olivier Bettens, historien de la prosodie, de la prononciation et de la déclamation, et Charles Di Meglio, comédien, metteur en scène et fondateur de la compagnie Oghma, dont le répertoire théâtral court de la Renaissance au XVIIe siècle. Nous avons souhaité restituer ici le dialogue de ces deux spécialistes, sous la forme d'entretiens croisés[13].

On parle souvent de « déclamation baroque » pour nommer cette prononciation qui restitue, ou semble restituer la prononciation ancienne du théâtre ; le terme est pourtant débattu. Comment vous positionnez-vous, et quelle étiquette préférez-vous employer ?

OLIVIER BETTENS. – Le « mouvement baroque » en France explose dans les années 1960 dans la musique : c'est le développement d'une science musicologique monumentale, depuis le XVIIIe siècle, qui explose au moment où certain·es interprètes se sont intéressé·es au XVIIe français (Charpentier, Lully), et où arrive sur le marché le CD (qui permet d'enregistrer quantité de musiques baroques françaises avec des instruments anciens sur des supports numériques qui rendent un son beaucoup plus analytique). C'est ce qu'on a appelé le mouvement baroque, avec son pendant, les « baroqueux » – terme d'abord assez péjoratif, car certains considéraient qu'il s'agissait de sous-musiciens.

Le terme « baroque » est donc extrêmement piégeant parce qu'il peut vouloir dire trois choses différentes : d'abord, ce peut être un terme purement périodique. La musique baroque chez les Allemands, *Barockmusik*, désigne la musique produite entre 1600 et 1750. Ensuite, en France, le « baroque » a désigné une méthode qu'on peut dire historiquement informée : essayer de retrouver des modes d'interprétation anciens par des recherches sur le contexte. Enfin le troisième sens est le sens esthétique du mot baroque, qui veut dire « biscornu »,

[13] Nous retranscrivons ici des échanges conduits à différents moments : entretien avec Olivier Bettens, par Caroline Mogenet et Justine Mangeant, le 18 octobre 2023 à l'Université Lyon 3 ; table ronde plénière du 18 novembre 2023, à l'ENS de Lyon, en présence d'Olivier Bettens et Charles Di Meglio ; entretien téléphonique avec Charles Di Meglio, par Caroline Mogenet, le 24 mars 2024.

« bizarre », et qui est hérité plutôt de l'art de la péninsule ibérique. C'est probablement un art qui est né au XV^e^ siècle, au Portugal et en Espagne.

Bref, au moment où on a exporté ce mouvement dans le théâtre, on n'a probablement gardé que le sens esthétique et on a cherché à construire un théâtre bizarre, un théâtre qui trouble, qui propose autre chose. Et malheureusement je pense que, pour ce qui est du théâtre, on est passé par-dessus la phase de recherche qui était nécessaire. On a tout de suite eu des produits finis qui reposaient sur des bases théoriques un petit peu floues et branlantes. Et puis on a aussitôt eu une espèce d'école qui s'est développée, qu'on a appelée « le théâtre baroque » ou « la déclamation baroque » ; pour moi, c'est un peu une fiction qui a oublié le passage par une recherche sérieuse pour proposer une vision qui était beaucoup plus artistique, esthétique, fondée sur l'idée et la connotation du mot baroque. Je suis peut-être un peu sévère, mais enfin c'est le fond de ma pensée.

CHARLES DI MEGLIO. – Pour moi le terme de « déclamation baroque » désigne une mise en mouvement de la parole, qui s'étage sur deux niveaux bien séparés : d'un côté, la phonétique historique, de l'autre, la déclamation à proprement parler. La phonétique est quelque chose qui évolue dans le temps, ce que démontrent les recherches d'Olivier Bettens, alors que la déclamation est une prise de parole en public. C'est pourquoi je préfère l'expression « déclamation rhétorique » plutôt que « déclamation baroque » : cette prise de parole cherche à rendre audibles et visibles des textes littéraires, qu'il s'agisse de poésie, de sermons ou de théâtre. Alors que la déclamation baroque s'appuie sur un phénomène historique et phonétique (qui renvoie à la prononciation des lettres finales par exemple), la déclamation rhétorique, elle, a toujours existé, mais évolue aussi à travers le temps. Par ailleurs, elle s'amplifie et s'augmente de la gestuelle pour émouvoir et édifier le public à qui elle s'adresse.

Dans vos travaux respectifs d'historien et de dramaturge, quel est votre rapport aux éditions anciennes des œuvres théâtrales ? En sachant que, souvent pour les œuvres du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, la question de l'établissement d'un texte « original » est très compliquée ?

OLIVIER BETTENS. – La première étape de mon travail consiste à établir le texte ; dans le cas de manuscrits, il faut trouver une édition qui soit, si possible, conforme. En effet, pour ce qui est de la

prononciation, la graphie originale est plus informative et induit moins en erreur que la graphie modernisée.

Bien sûr, on sait que l'orthographe et la ponctuation résultent d'un travail éditorial. Néanmoins, j'aime me dire que le texte édité, c'est ce que le spectateur avait sous les yeux après avoir entendu la pièce. Ce texte édité permettait au spectateur, arrivé chez lui, de se remémorer la pièce et de se la rejouer pour lui-même. En ce sens-là, je pense qu'il y a un vrai lien avec la pièce. Il faut faire attention à ne pas fétichiser la graphie des éditions, mais je pense qu'il est tout de même extrêmement utile et primordial de pouvoir remonter à la source. Je ne supporte pas de devoir lire un texte si je n'ai pas vu au moins une source primaire, parce qu'il y a un rapport d'intimité qui se crée avec les sources. Quand on a vu une fois un texte et qu'on a travaillé sur ce texte, par la force des choses, on s'en rapproche, même si ça paraît un peu magique ; et cela même s'il ne faut pas prendre le texte comme l'émanation directe des circonvolutions cérébrales de l'auteur, mais plutôt comme l'air du temps qui prévalait au moment où la pièce était jouée. Et, probablement, travailler sur l'air du temps est aussi riche que de travailler sur l'intimité de l'auteur et la génétique de l'œuvre dans le cerveau de l'auteur.

CHARLES DI MEGLIO. – Je m'appuie sur les sources historiques que je considère avec recul. Ces sources présentent effectivement une multitude de vérités soumises au jugement subjectif du lecteur, ce qui crée tout autant de clivage en fonction des époques et des interprétations. Et ces sources ne disent pas tout. Je les prends en compte, mais je garde aussi mes distances, car l'objet de notre compagnie n'est pas de faire de la recherche universitaire. L'enjeu est tout autre : il s'agit que notre spectacle soit cohérent, accessible, et intéresse le public. Ce que nous présentons est donc une proposition, une forme de concession entre réalisme et esthétique qui tente de résoudre des questions de déclamation auxquelles on ne trouve pas de réponse.

Olivier Bettens, en tant qu'historien de la prosodie, de la prononciation et de la déclamation, sur quelles autres sources – outre les éditions conformes dont nous venons de parler – appuyez-vous vos travaux ?

OLIVIER BETTENS. – Tout d'abord, le XVIe siècle est un siècle d'or pour ce qui concerne les sonorités de la langue, et c'est probablement le siècle qui nous en apprend le plus : de tous les siècles, c'est celui où les poètes ont été les plus attentifs au son de leur propre

poésie. Et c'est le seul siècle où on a deux grands poètes, Jacques Pelletier du Mans et Jean Antoine de Baïf, tous deux membres de la Pléiade, qui créent des alphabets phonétiques permettant de se représenter de manière extrêmement précise les sons qu'ils entendaient – leur écoute intérieure probablement plus que le parler des gens. Ils avaient sans doute une représentation phonétique de leurs vers, qu'ils parviennent à traduire sur le papier. Il faut compter encore avec quelqu'un comme Louis Meigret, grammairien lyonnais, auteur de la première grammaire du français en français. Meigret est un homme extrêmement radical, qui va décider que, pour que le français ait une chance de s'élever à la hauteur des langues antiques, il doit réaliser sur leur modèle une écriture qui soit totalement conforme à la prononciation. C'est ce qui l'amène à réviser complètement la graphie du français, pour proposer une graphie qui correspond aussi à son image à lui de la prononciation du français. Sa grammaire est une des premières sources phonétiques pour le français. Comme j'ai la chance de pouvoir éditer tous les écrits phonétiques de Meigret et d'en faire une base de données, il devient assez facile de chercher des mots en cas d'hésitation, et de regarder comment ils étaient prononcés par Meigret mais aussi Pelletier, Baïf, etc.

Sans le travail de ces grammairiens et ces phonétistes du XVI^e^ siècle, on ne pourrait probablement pas aborder le XVII^e^ siècle, où beaucoup moins de choses se font en phonétique, en dépit d'un ou deux essais au début du siècle (notamment par Poisson qui propose des graphies) et de Vaudelin à l'extrême fin du siècle, qui propose aussi un alphabet phonétique pour apprendre la lecture aux pauvres. Au XVII^e^ siècle viennent également tous les remarqueurs, qui dissertent sur le vocabulaire, la construction, la grammaire, mais aussi sur la prononciation : en appliquant petit à petit leurs remarques au fond de la prononciation héritée du XVI^e^ siècle, on arrive effectivement à une certaine précision. Il existe enfin un véritable traité de ponctuation, celui de Jean Hindré, qui concerne la grande période de Racine, Molière, Corneille.

En revanche, on ne sait rien de spécifique sur la prononciation du théâtre : il y a des connaissances sur la prononciation des vers, mais on ne dispose d'aucun traité ni d'aucune source sur la prononciation théâtrale, qui pourrait donner à penser qu'il y avait une différence entre la prononciation au théâtre et celle au barreau, à la chaire, ou dans la conversation brillante en société.

Alors, la prononciation que l'on entend sur scène lorsqu'on va voir du théâtre « baroque », et qui est informée par des travaux de recherche comme ceux que vous venez de décrire, peut-on affirmer avec certitude qu'il s'agit de la prononciation de l'époque ? Que la pièce est déclamée comme elle était censée l'être, à l'époque de sa production ?

CHARLES DI MEGLIO. – Non bien sûr, pour deux raisons. Dans un premier temps, on s'imprègne de la phonétique historique propre non pas à un·e auteur·rice, mais à une époque, de manière assez large : cela nous permet de définir une règle générale à peu près tous les cinquante ans. Pour *Le Malade* de Marguerite de Navarre par exemple, notre déclamation se rapproche de celle que nous avons proposée pour *La Farce de Maître Pathelin* car c'est plus ou moins la même époque. Pour un texte des années 1600-1650, on réinterroge cette prononciation et l'on regarde quelles sont les nouvelles règles.

Ensuite, à partir de cette base, il y a esthétisation, car on a conscience que ce que l'on propose ne correspond pas forcément à une réalité de la prononciation. De toute façon, nous ne sommes pas dans une recherche de réalisme car nous sommes dans du théâtre. Nous recherchons surtout l'effet sur le spectateur. Nous interroger sur l'exactitude de notre prononciation de telle ou telle réplique, de la façon dont on parlait à telle époque dans tel endroit pour un personnage d'une autre province par exemple serait pour nous une perte de temps. Cela engendre surtout une dysharmonie de la parole, or, il est important qu'il y ait de la cohérence et que nous parlions tous la même langue sur scène.

OLIVIER BETTENS. – Quand on compare des prononciations différentes, comme je le disais au sujet de Meigret, Pelletier et Baïf, on parvient aussi à avoir une idée de la variation linguistique qu'il pouvait y avoir même au sein du microcosme qui était la poésie de Cour. Et on s'aperçoit que beaucoup de mots ont plusieurs prononciations, ce qui permet aussi de ne pas restituer – mais je n'aime pas le mot « restituer » –, de ne pas *recréer* une prononciation amidonnée, raide, avec une espèce de mécanique où l'on fait toujours la même chose, mais plutôt d'aller puiser dans les variations de l'usage pour créer quelque chose d'un petit peu plus vivant qu'une prononciation où un mot ou une graphie se prononcent toujours de la même manière. Mon souci, c'est toujours d'arriver à créer du naturel, créer de la variété. Parce que la langue, c'est ça. La langue c'est le naturel et la variété, ce n'est pas l'académie et la sur-norme comme on dit parfois.

Vous parlez de « naturel », mais justement, la déclamation dite baroque n'est-elle pas souvent l'instrument, plutôt, d'un effet d'étrangeté ? Est-ce que la restitution de la prononciation ancienne ne crée pas toujours de la distance entre le public et l'œuvre théâtrale ?

CHARLES DI MEGLIO. – Il est évident que ce type de déclamation sort du quotidien et du réalisme. C'est une parole qui a besoin d'être amplifiée, augmentée, modifications nécessaires à l'orateur qui cherche à édifier son public. Cette prononciation historique crée donc inévitablement une distance, car elle force le public à être plus actif que devant un spectacle plus ordinaire. Mais c'est aussi ce que je recherche. Pas nécessairement dans une démarche de vérité historique (c'est important mais ce n'est pas la destination finale), mais parce que cette distance force le public à être actif, et le rapproche de ces textes. Il s'agit d'un parti pris paradoxal que l'on défend corps et âme avec notre compagnie : revenir à une phonétique plus ancienne et des codes de jeu différents du nôtre permet finalement de combler l'espace qui nous en sépare, parce que nous sommes obligés de nous en rapprocher. Voir du Molière dans une adaptation moderne en costume-cravate ne le rapproche pas de nous. Mais revenir sur une musique et une prononciation anciennes permet de retrouver une façon de pratiquer ces textes, de voir comment ils étaient destinés à être déclamés. L'enjeu de notre travail est donc contemporain, puisqu'il consiste à réduire la distance du temps entre public et spectateur et l'invite à s'interroger sur sa proximité avec ces textes. L'on cherche finalement à faire grandir le spectateur, ce qui revient à l'objectif premier de la déclamation rhétorique, à savoir l'édification.

OLIVIER BETTENS. – Je prendrais l'exemple de l'atelier que j'ai animé pour le séminaire XVI^e^ siècle d'Isabelle Garnier (Lyon 3), consacré à Marguerite de Navarre : les étudiantes avaient déjà étudié le texte, et il s'agissait de travailler plus précisément sur la prononciation de la première moitié du XVI^e^ siècle, qui a un certain nombre de traits spécifiques. Souvent le travail, dans ce type d'atelier, consiste à simplifier : les gens se font une image assez romantique ou romancée de la prononciation, et s'attendent à ce que la prononciation des siècles passés ait été très spectaculaire, très différente, très exotique. On doit leur faire entendre qu'elle est certes un peu différente, mais pas aussi différente qu'on le rêverait ou qu'on le fantasmerait. Prenons l'exemple des « r » apicaux, qu'on dit « roulés » : ce son n'est pas toujours facile à mettre en place, et certain·es étudiant·es n'y arrivent pas. Alors, je leur dis : « vous savez, à cette époque, il y avait déjà des

gens qui n'arrivaient pas à prononcer les "r" de cette manière. » Et ça les met en confiance, ça les rassure ; certain·es y arrivent mieux que d'autres, mais en fait, ça a toujours été le cas.

Bref, il s'agit avant tout de travailler le naturel, ce qui est à la fois le plus important et le plus difficile, surtout quand l'on a tendance à imiter des enregistrements ou des modèles. Au début, quand les étudiantes déclament, on a l'impression que le vers part à toute vitesse, parce qu'elles sont un peu tendues ; et puis, peu à peu, on les amène à être plus expressives. Est-ce que ce sera tout à fait du jeu théâtral, comme sur scène ? Je ne pense pas. Mais ce sera quand même une déclamation expressive, ce qui, probablement, pouvait se rapprocher assez de ce qui se faisait à la Cour de Marguerite, où il n'y avait pas de comédiens professionnels, si bien que les courtisans prenaient les rôles et le faisaient à titre de divertissement. On n'a donc pas à exiger des comédiens de Marguerite de Navarre qu'ils brûlent les planches, au sens où on l'entend aujourd'hui.

En écoutant la pièce du Malade*, représentée dans l'amphithéâtre de l'Université Lyon 3, on avait le sentiment d'entendre une langue très particulière, mais commune à tous les personnages de la pièce. Dans le théâtre d'Ancien Régime, il n'y avait donc pas de différence entre les parlers des personnages ?*

OLIVIER BETTENS. – C'est vrai que c'est un aspect très soigné dans la production d'une pièce comme *L'École des femmes* : Molière crée des personnages stylisés qui trahissent un degré social. On peut s'amuser à regarder les usages que dénoncent les remarqueurs de l'époque, pour constater qu'on retrouve, chez Molière, une sorte de catalogue des mauvais usages distribué aux personnages bas, censés mal parler. Il ne s'agit donc pas du tout de copier ce que pouvaient dire un notaire ou un bourgeois, mais bien d'utiliser des sources pour styliser ce qu'un personnage pouvait dire, à l'aide d'une collection de mauvais usages qui en elle-même n'est pas vraisemblable. Le but n'est pas de ressembler à l'original, mais de suggérer l'original avec des traits un peu caricaturaux.

Au XVIe siècle en revanche, rien dans la graphie ne nous indique un tel travail. Avec *Le Malade*, on est face à un texte qui n'était pas destiné à des comédiens professionnels, et dont la dimension comique est moins proéminente ; on peut imaginer que les demoiselles de la Cour devaient le déclamer d'une manière sage – mais c'est peut-être une idée reçue… Notez que la « chamberiere » a un discours qui n'est pas un discours de domestique, plutôt de prédicateur, donc il n'y

a pas grand-chose qui nous indiquerait qu'on doit mimer une extraction basse.

CHARLES DI MEGLIO. – Je n'ai pas grand-chose à ajouter ; concernant un théâtre dans lequel il n'y a pas de réalisme psychologique, ni de tentative de reproduction, je vois assez mal les courtisanes autour de Marguerite de Navarre se mettre à parler « chti » pour faire semblant ! Ce serait inutile au regard de la trame narrative, car l'enjeu n'est pas de montrer la hiérarchie sociale ; la pièce représente un environnement bourgeois donc les clivages linguistiques sont sans doute moindres, et lorsqu'un·e auteur·rice veut créer une différence comique dans les manières de s'exprimer, c'est noté, on le voit bien chez Molière avec par exemple le personnage de Martine dans *Les Femmes savantes*, qui s'exprime contre le bon usage de Vaugelas. Dans certains textes du XVII^e^ siècle, on trouve aussi des représentations du parler de Saint-Ouen ou de Montmorency, des retranscriptions de parlers plus populaires, mais alors le changement de niveau de langage est explicitement noté. Dans le cas de Marguerite de Navarre, l'enjeu est autre.

Même concernant d'autres pièces comme les mystères, où parfois les personnages font rire par leur dimension très caricaturale, on peut se poser la question. Mais sans doute faut-il se dire que ces pièces étaient jouées par des personnes qui en avaient les moyens – pas le premier paysan venu –, donc les acteurs avaient une formation rhétorique de base, qui sans doute aplanit les différences linguistiques.

Quels sont les retours que vous avez de vos publics respectifs – d'un côté, des spectateur·rices de théâtre, et de l'autre, ponctuellement, des élèves et des étudiant·es en atelier – face à cette prononciation ancienne du théâtre ?

CHARLES DI MEGLIO. – La part de rejet était importante d'abord, parce que ce que nous proposions était trop étrange, ou parce que nous étions face à un public peu à même de recevoir cela. En même temps, notre théâtre est clivant car il demande un véritable effort que tous les spectateur·rices ne sont pas prêt·es à fournir. Paradoxalement, c'est le public intellectuel, seizièmiste ou dix-septièmiste, qui rejette le plus notre pratique, car il aura tendance à s'exclamer que ce n'est pas ainsi que se joue Racine.

Néanmoins, notre compagnie a gagné en légitimité à plusieurs endroits. Nous avons la chance d'avoir joué à l'Institut de France et sommes soutenus par ses académicien·nes, ce qui est une belle récompense et une preuve d'ouverture d'esprit. De plus en plus de

spectateur·rices, toutes classes sociales confondues, adhèrent à notre proposition un peu folle. Même le public qui a moins accès au théâtre apprécie nos propositions, de même que les enfants, devant qui nous avons joué *La Maladie du Barbouillé*. C'est essentiel pour nous car le théâtre est avant tout un service public et doit être rendu accessible à tous types de populations. Nous cherchons à montrer qu'il n'y a pas de clivage, car la compréhension intellectuelle passe en dernier, après le plaisir sensoriel – visuel et auditif – du théâtre.

Et, si nous nous sommes au début beaucoup concentrés sur le théâtre comique qui avait le mérite de rendre la chose moins effrayante pour le public, nous avons par la suite monté *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle (1553), puis *Bérénice* de Racine (1670) qui ont toutes les deux très bien marché. Pour *Bérénice* notamment, nous avons d'abord joué la tragédie à Paris, puis dans un petit village de Dordogne où l'on a eu encore plus de spectateur·rices que dans la capitale. L'enthousiasme du public et notre expérience de plus de dix ans nous ont permis de trouver plus de confort avec le répertoire tragique. On se rend compte finalement que le genre importe peu sur l'accessibilité du texte.

OLIVIER BETTENS. – Parmi les expériences les plus riches que j'ai faites, il y a les expériences de français médiéval devant des classes d'enfants âgés de dix à douze ans. Là, tout d'un coup, on les met en face du manuscrit, puis on leur fait entendre des sons, et ils sont à Disneyland. La manière dont ils adhèrent est impressionnante. C'est vrai que c'est dommage parce que souvent leurs enseignant·es n'ont pas cette sensibilité-là, et ne seraient pas capables de leur apporter ça ; mais quand on passe dans une classe, on a l'impression que parfois des gens s'allument, que des petites graines sont plantées dans des cerveaux qui pourraient donner des choses plus tard. Ce serait la plus belle chose qui puisse arriver : que ça éveille un intérêt, un amour pour les textes anciens.

À l'occasion du séminaire que vous avez évoqué, Olivier Bettens, vous avez été invité à travailler spécifiquement sur des œuvres d'autrices. Quel a été votre sentiment à la lecture de ces pièces ? Qu'apportent-elles à votre travail d'historien de la langue, et voyez-vous des spécificités à ce « matrimoine » littéraire ?

OLIVIER BETTENS. – Marguerite de Navarre, c'est une vieille amie pour moi. Je l'ai découverte dans ma prime jeunesse, avec *L'Heptaméron*, puis j'ai découvert les *Chansons spirituelles*, et les pièces de théâtre. En travaillant sur *Le Malade*, j'ai donc retrouvé cette

familiarité que j'ai avec cette pensée, cette poésie à la fois très subtile, très délicate, mais parfois aussi très cérébrale et très complexe.

J'ai été plus étonné par le texte de Françoise Pascal : dans l'*Agathonphile martyr* (1655) qui est sa première pièce, on lit effectivement dans l'avertissement de l'autrice qu'elle est une fille, qu'elle n'a donc pas pu s'approcher des livres de l'Académie, qu'elle a certainement commis beaucoup de fautes et qu'elle prie tous ses lecteur·rices de l'en excuser, parce que ce n'est pas de la mauvaise volonté mais le fait de son ignorance. De fait, en lisant l'œuvre, je pense avoir relevé au passage dans cette tragicomédie à peu près 130 ou 140 incongruités, qui n'auraient pas passé la rampe de l'Académie : des constructions archaïques, un vocabulaire un peu décalé, la négation sans le « ne » par exemple (« je viens pas ») ; enfin énormément d'irrégularités métriques avec des césures non standards, et des comptes de syllabes non standards. Cette pièce est extrêmement fraîche, touchante ; on peut vraiment reconnaître une autrice provinciale, jeune et encore maladroite – de ce côté-là, c'est très clair. Quant à la dimension « féminine », c'est plus compliqué : si on ne le savait pas, je ne pense pas qu'on pourrait le deviner. On aurait une chance sur deux de se tromper, honnêtement.

Et je crois que dans la tragicomédie suivante, *L'Endymion*, elle dit s'être corrigée, il faudrait que j'aille regarder… J'imagine qu'elle a dû beaucoup travailler entre les deux pièces, et que les irrégularités de la première ont été gommées dans la deuxième. C'était une agréable surprise parce que c'est extrêmement intéressant d'aller débusquer ces archaïsmes et ces impropriétés métriques. Je ne suis pas suffisamment avancé dans mon approche pour pouvoir le dire, mais ça vaudrait certainement la peine de faire une thèse uniquement là-dessus : l'évolution de Françoise Pascal depuis sa première pièce jusqu'à la suivante, et son adéquation aux règles et aux normes, parce que s'il y a un genre normé, c'est bien la tragédie. On imagine mal que quelqu'un ait pu longtemps écrire des tragédies non normées à cette époque, d'autant plus qu'elle a eu du succès ; c'est quelqu'un qui a été joué, elle n'a pas juste écrit pour son plaisir.

Concernant Catherine Bernard, j'ai travaillé avec une édition du XVIII^{e} siècle, déjà plus que normalisée. Le texte est publié dans un registre des pièces jouées à la Comédie-Française, donc c'est une forme de théâtre que l'on peut dire hyper normée – et j'aime mieux ce qui est moins normé, parfois.

Quant à la notion de matrimoine… Disons que j'aime beaucoup l'expression « théâtre de femmes », parce que ça dit exactement ce que ça veut dire, c'est-à-dire que c'est du théâtre écrit par des femmes. J'ai un peu plus de réticence sur la notion de matrimoine. Mon impression, en tout cas pour Marguerite de Navarre, est que la notion de matrimoine est un peu étriquée pour parler de cette autrice. Marguerite de Navarre est un des personnages les plus importants du Royaume. C'est donc une femme extrêmement puissante, qui a à son service un certain Clément Marot, probablement le plus grand poète de sa génération. C'est une personne qui fait ce qu'elle veut, et dont le théâtre est à la fois farce, chrétien, évangélique. Dans *Le Malade*, c'est un théâtre médical aussi, par ses descriptions médicales très précises. Enfin, c'est un théâtre comique. Je ne sais pas si elle se serait retrouvée, elle, dans l'idée de matrimoine telle qu'elle est parfois poussée aujourd'hui. Moi, je préfère rester prudent sur cette notion qui me paraît assez nouvelle (le mot, non, mais la notion) ; or j'ai une attitude de linguiste, et quand je vois arriver une nouvelle expression, j'ai tendance à dire : « Laissons-lui le temps, on verra ce que ça donne. » Bref, rendez-vous dans vingt ans et on verra ce que ce mot sera devenu dans l'usage du français.

Pensez-vous qu'on puisse faire un parallèle entre la dynamique visant à recréer une prononciation baroque et les initiatives visant à réhabiliter le théâtre de femmes sur les scènes contemporaines ?

OLIVIER BETTENS. – *A priori*, je dirais non, mais… Là où il pourrait y avoir une correspondance, c'est en termes de mot étendard. Je pense que le mot « baroque » a fait beaucoup de mal dans le fond à la démarche, et je pense qu'aujourd'hui, alors qu'on commence à redécouvrir des textes de femmes, il faut se méfier des mots étendards, qui ont forcément une forte charge idéologique. Je crois qu'on ne rendra honneur à cet héritage féminin que si on arrive à le remettre au jour d'une manière qui repose essentiellement sur une recherche rationnelle, et non sur des mots étendards. C'est peut-être à titre d'avertissement, de contre-exemple, que l'on peut établir un parallèle entre le théâtre baroque et la démarche touchant le théâtre de femmes : attention aux mots étendards, et attention à rester dans le sérieux de la recherche. Pour moi, c'est important, et si ce colloque permet justement d'irriguer la recherche et de la stimuler, une recherche sérieuse, vraiment fouillée sur ces théâtres, je pense que le théâtre baroque aura permis d'éviter certains écueils. C'est assez paradoxal.

PAROLES DE CHERCHEUSES : LE THÉÂTRE DE FEMMES DANS LES ÉTUDES UNIVERSITAIRES

Dans le cadre des ateliers organisés lors du colloque-festival « Théâtre de femmes du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle », une discussion-débat, animée par Justine Mangeant[1], s'est tenue autour du thème « Éditer, étudier, jouer le théâtre de femmes aujourd'hui »[2]. Ce temps de réflexion collective était l'occasion de revenir sur la constitution d'un objet d'étude – le théâtre de femmes –, de réfléchir à son histoire, à ses enjeux, mais aussi aux difficultés techniques, méthodologiques, académiques qui peuvent lui être liées ; il s'agissait de dresser un état des lieux de la recherche sur les femmes dramaturges et sur les créatrices en général, aussi bien du point de vue des avancées que des points aveugles, de ce qui reste encore à accomplir et à déconstruire.

[1] La discussion-débat a eu lieu le 16 novembre 2023 à l'ENS de Lyon. Elle était animée par Justine Mangeant, spécialiste du théâtre du XVIII^e^ siècle et autrice d'une thèse sur les tragédies de Voltaire. Justine Mangeant a consacré plusieurs articles et conférences au théâtre de femmes, notamment une conférence portant sur Marie-Anne Barbier à la BnF, au sein d'un cycle sur les « Autrices oubliées de l'histoire littéraire » (conférence accessible en ligne sur la chaîne YouTube de la Bnf).

[2] Ont pris part à la discussion : Raphaëlle Brin (maîtresse de conférences, ENS de Lyon), Victoire Colas (étudiante, ENS de Lyon), Derval Conroy (professeure associée, University College Dublin), Justine Mangeant (postdoctorante, ENS de Lyon), Lola Marcault (doctorante, Université Paris Cité), Alicia Montoya (professeure de langue et littérature française, Radboud Universiteit), Dario Nicolosi (postdoctorant, Università di Pisa/Sorbonne Université), Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (professeure, Université Paris-Est), Michèle Rosellini (maîtresse de conférences honoraire en littérature française, ENS de Lyon), Theresa Varney Kennedy (professeure de langue et littérature française, Baylor University), Éliane Viennot (professeure émérite, Université Jean-Monnet-Saint-Étienne) et Émile Zeizig (informaticien et photographe de théâtre).

PARCOURS DE CHERCHEUSES

Ce temps de réflexion collective réunissait des chercheuses[3] qui, comme Éliane Viennot[4], Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval[5], Theresa Varney Kennedy[6] ou Derval Conroy[7], se sont spécialisées dans l'étude des œuvres de femmes en général ou de leur théâtre en particulier, et d'autres qui ont été amenées à s'intéresser à des pièces écrites par des femmes par différents biais de recherche : Michèle Rosellini s'est ainsi intéressée à Madame Ulrich à partir des œuvres de La Fontaine, découvrant, par une démarche d'historienne de la littérature, cette figure d'éditrice encore aujourd'hui invisibilisée ; c'est encore le cas de Lola Marcault[8], qui dans le cadre de sa thèse s'interroge sur la manière dont les auteurs et autrices représentent le vieillissement féminin sur la scène comique du XVIIIe siècle, ou encore de Dario

[3] Le féminin « chercheuses », ici et dans l'ensemble de cet article, est employé pour faire référence à un ensemble mixte majoritairement féminin, selon un principe d'accord de majorité.

[4] Chercheuse spécialiste de Marguerite de Valois et d'autres femmes d'État de la Renaissance, Éliane Viennot s'intéresse plus largement aux relations de pouvoir entre les sexes et à leur traitement historiographique. Elle a créé deux collections aux Publications de l'Université de Saint-Étienne : « La cité des dames » et « L'école du genre ». Elle est l'autrice de *La France, les femmes et le pouvoir*, paru en cinq tomes chez Perrin et plus récemment de *Seize études sur Marguerite de Valois, ses proches, son temps, son œuvre, son mythe* paru chez Classiques Garnier. Voir le site d'Éliane Viennot.

[5] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval est spécialiste du théâtre du XVIIIe siècle (théâtres officiels et théâtres privés) et de la littérature d'éducation. Elle est l'autrice d'une thèse sur le théâtre de madame de Genlis et a également dirigé l'anthologie *L'Enfant rêvé*, sur les théâtres d'éducation au XVIIIe siècle, paru chez Garnier en 2022.

[6] Spécialiste des autrices du XVIIe siècle et de la représentation des femmes au théâtre, Theresa Varney Kennedy a édité les *Proverbes dramatiques* de Madame de Maintenon aux côtés de Perry Gethner en 2014 chez Classiques Garnier dans la collection « Bibliothèque du XVIIe siècle ». Elle est l'autrice de *Women's Deliberation: The Heroine in Early Modern French Women's Theate*r (1650–1750), paru en 2018 chez Routledge.

[7] Derval Conroy s'intéresse dans ses recherches à l'histoire des féminismes et de l'égalité. Elle est l'autrice de *Ruling women*, paru en deux volumes aux éditions Palgrave Macmillan en 2016, ouvrage dans lequel elle examine la relation entre les femmes et le pouvoir dans la société et dans le théâtre du XVIIe siècle. Elle est également la référente scientifique de l'édition critique des pièces *Brutus* et *Laodamie* de Catherine Bernard parue dans le troisième volume de l'anthologie *Théâtre de femmes* dirigée par Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn aux éditions Classiques Garnier (2022).

[8] Lola Marcault, doctorante à l'Université Paris Cité, rédige actuellement une thèse intitulée *Traitement comique du vieillir féminin dans le théâtre du XVIIIe siècle,* sous la direction de Florence Lotterie et Muriel Plana.

Nicolosi[9], qui a découvert Anne-Marie du Bocage et d'autres tragédiennes du XVIII[e] siècle au cours d'une thèse portant sur la réécriture des sujets grecs dans la tragédie. D'autres enfin témoignent avoir approché le théâtre de femmes par leurs enseignements : c'est le cas de Justine Mangeant, qui tout en rédigeant sa thèse sur le théâtre de Voltaire a conduit plusieurs séminaires sur le théâtre de femmes à l'ENS de Lyon. Raphaëlle Brin[10], spécialiste de Casanova et des écrits de soi, explique également s'être intéressée à des œuvres d'autrices pour des raisons pédagogiques.

> **RAPHAËLLE BRIN.** – Depuis que j'enseigne à l'ENS de Lyon, je constate un intérêt croissant des étudiant·es pour la question de la représentation des autrices. Ils et elles arrivent en master sans aucun repère dans le champ, mais avec l'envie de travailler en études de genre, voire dans une approche féministe.

Ce sentiment est confirmé par Victoire Colas[11], qui souligne la place importante des questions de genre dans les discussions entre étudiantes, notamment en ce qui concerne leurs orientations de jeunes chercheuses.

> **VICTOIRE COLAS.** – C'est devenu un enjeu essentiel, dont on discute constamment entre étudiantes. Parfois, l'une d'entre nous a envie de travailler sur tel ou tel auteur, mais hésite à le faire parce que, précisément, ce n'est pas une femme. Or nous voulons nous engager dans la recherche en prenant la direction de la réhabilitation des œuvres de femmes, c'est important pour nous.

Cet échange entre chercheuses issues de différentes générations – de l'étudiante en master à la professeure émérite – permet de souligner l'importante évolution des mentalités, au sein de l'enseignement supérieur, dans les dernières décennies. Sans doute n'était-il pas inutile de rappeler que l'étude des autrices représentait voilà peu de temps encore un parcours du combattant, voire une impasse académique pour beaucoup de chercheur·ses. Pour Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, si des étudiantes ont aujourd'hui des scrupules à ne pas

[9] Dario Nicolosi, post-doctorant rattaché à l'Università di Pisa et à Sorbonne Université, a soutenu en 2020 une thèse dirigée par Pierre Frantz, intitulée *La Tragédie du XVIII[e] siècle et le mythe grec*.

[10] Raphaëlle Brin, maîtresse de conférences à l'ENS de Lyon en littérature du XVIII[e] siècle, est spécialiste de l'histoire des idées et des littératures non fictionnelles, particulièrement les œuvres de Giacomo Casanova, à qui elle a consacré sa thèse.

[11] Victoire Colas est étudiante en master à l'ENS de Lyon et stagiaire dans le cadre de l'organisation du colloque-festival. Elle prépare, sous la direction de Justine Mangeant, un mémoire sur la figure de l'Amazone dans la littérature du XVIII[e] siècle.

travailler sur des œuvres écrites par des femmes, c'est la preuve d'un renversement complet :

> **MARIE-EMMANUELLE PLAGNOL-DIEVAL.** – En ce qui me concerne, quand j'ai commencé ma thèse, un collègue m'a dit : « Comment peut-on travailler sur Madame de Genlis ? » C'est donc très bien que les choses se retournent : les deux partis-pris sont contestables sans doute, mais au moins, c'est le signe que la situation évolue, que l'on est passé à autre chose.

Éliane Viennot et Alicia Montoya[12] partagent des expériences similaires : la première s'est vue recommander de « changer de sujet » entre sa thèse et son HDR, toutes deux consacrées à Marguerite de Valois ; la seconde, autrice d'une thèse sur Marie-Anne Barbier, raconte les mises en garde qu'elle a reçues de la part d'enseignants évoquant un « suicide académique ».

L'existence même du colloque-festival, auquel est présente Alicia Montoya, est pourtant bien la preuve que le « suicide » n'en était pas un – et que la recherche sur les œuvres de femmes est au contraire bien vivante.

> **ALICIA MONTOYA.** – Je suis très heureuse de voir que d'autres personnes reprennent le travail sur Marie-Anne Barbier. J'ai été vraiment touchée en préparant ma venue au colloque de constater combien de personnes travaillent sur elle, combien elle est reconnue comme une autrice qui vaut la peine d'être lue, et de voir que les recherches se poursuivent.

ÉDITER LES AUTRICES MINORÉES

Comme le soulignent les chercheuses présentes, le travail universitaire sur les œuvres de femmes est étroitement lié à la question de l'édition, qui constitue en effet un préalable à la diffusion des œuvres. Plusieurs chercheuses ont ainsi produit des éditions universitaires d'œuvres de femmes (Éliane Viennot, Marie-Emmanuelle Plagnol, Derval Conroy, Theresa Varney-Kennedy) ; d'autres sont engagées dans des projets de recension et de constitution de bases de données, qui peuvent faire émerger des œuvres de femmes oubliées

[12] Alicia Montoya est l'autrice de *Medievalist Enlightenment: From Charles Perrault to Jean-Jacques Rousseau* (Cambridge, D. S. Brewer, 2013), de *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique* (Paris, Honoré Champion, 2007, ouvrage lauréat du Keetje Hodson Prize of the Royal Dutch Society for Arts and Sciences) et co-autrice de plusieurs autres, dont *Lumières et histoire / Enlightenment and History* (Paris, Honoré Champion, 2010).

(Alicia Montoya travaille ainsi sur les catalogues de vente aux enchères des bibliothèques privées, tandis que Dario Nicolosi est postdoctorant au sein du projet ModERN, qui vise à construire la plus grande base de données textuelles pour les XVIII[e] et XIX[e] siècles). Il importait donc de revenir d'abord sur l'histoire éditoriale du théâtre de femmes de l'Ancien Régime, sur les initiatives et les ressources ayant émergé ces dernières décennies, mais aussi sur les difficultés qui persistent notamment du côté des éditeurs ou encore des bibliothèques universitaires.

Alicia Montoya rappelle ainsi à quel point les choix de sujet d'étude sont déterminés par l'accès aux sources, particulièrement lorsqu'il s'agit de travailler sur des œuvres d'autrices, moins présentes dans les bibliothèques :

> **ALICIA MONTOYA.** – Étudiante, je suivais un cours de master sur les œuvres de femmes. Il fallait choisir un sujet pour la validation, j'ai donc parcouru une liste d'autrices et j'ai regardé quels étaient les ouvrages que je pouvais trouver dans notre bibliothèque universitaire à Leyde. Je suis alors tombée sur Marie-Anne Barbier, et la bibliothèque était pleine de ses ouvrages. Je l'ai donc choisie pour des raisons purement pratiques, et je dis cela pour insister sur l'existence de fonds et la préservation d'éditions dans les collections universitaires, car elles déterminent toujours notre façon de voir ces autrices.

Derval Conroy apporte un témoignage concordant : c'est l'existence d'un fonds de près de 1200 pièces du XVII[e] siècle, à Dublin, qui lui a permis de conduire sa thèse intitulée *Ruling Women. Gender, Government and Sovereignty in Seventeenth-Century France*, soutenue en 2001.

La discussion met toutefois en évidence la nécessité de disposer de différentes éditions, et de différents supports éditoriaux (ouvrages papier et ouvrages numériques), pour garantir l'accès des œuvres à des publics variés. À l'ENS de Lyon, Raphaëlle Brin est ainsi en mesure de faire travailler ses étudiant·es à partir d'œuvres complètes, qui rédigent donc de mini-mémoires de recherche à partir de corpus importants. Mais ce choix pédagogique n'est rendu possible que parce que les livres sont disponibles *in situ*.

> **RAPHAËLLE BRIN.** – Avant d'être en poste à l'ENS, j'ai enseigné à l'étranger, et un étranger culturellement et linguistiquement « lointain » : la Russie, le Japon par exemple. Ce qui était primordial alors, c'était de disposer d'éditions en ligne. J'ai rencontré beaucoup de doctorant·es ou d'étudiant·es en mémoire qui avaient du mal à se procurer des éditions papier, surtout de textes non canoniques : les

bibliothèques ne veulent pas les acheter, et les arbitrages dans les politiques budgétaires des universités se font toujours en faveur des œuvres les plus connues et les moins chères (car mieux diffusées). Procurer des éditions peu coûteuses des œuvres de femmes est donc un enjeu important de leur visibilisation à l'international.

Pour Theresa Varney-Kennedy, le blocage n'est pas toujours imputable aux institutions, mais parfois aux étudiant·es eux-mêmes, habitué·es aux supports numériques et réticent·es à acheter des livres. L'enjeu est double : procurer des éditions numériques, mais également des traductions qui rendent le texte accessible à un autre public que celui des étudiant·es et enseignant·es du département de français.

THERESA VARNEY KENNEDY. – Mes étudiant·es refusent d'acheter des livres. Si je ne vais pas chercher des versions numériques, il·elles ne lisent pas. J'ai par exemple dû créer un PDF de l'édition des *Proverbes* de Madame de Maintenon que j'ai moi-même écrite en collaboration avec Perry Gethner. Nous, les chercheur·ses, devons donc continuer à faire notre travail, à publier ces éditions critiques, mais il faut absolument commencer à toutes les publier en ligne, sinon tout ce travail que nous sommes en train de faire disparaîtra et ne sera lu par personne. Par ailleurs, je suis en train de travailler sur une traduction en anglais de cet ouvrage de Mme de Maintenon car des collègues en *gender studies* et dans les départements de théâtre et d'histoire souhaitent l'utiliser dans leurs cours. C'est très important pour les non-francophones d'avoir ainsi accès à ces textes.

Dario Nicolosi attire toutefois l'attention sur les limites de l'édition numérique, qui souffre d'un manque de centralisation et donc de pérennisation.

DARIO NICOLOSI. – Il faut passer par le numérique, mais de manière centralisée : les petits sites liés à de petits projets ne tiennent pas plus de dix ans – au bout de dix ans, les serveurs sont hackés, le contenu disparaît et il faut recommencer à partir de rien. Pour cette raison, c'est essentiel de se rattacher à des projets importants comme *Humanum*, ou la SIEFAR, qui peuvent garantir le recensement et la pérennisation des corpus.

La question de l'accessibilité, en outre, est double : matérielle d'une part (d'où la nécessité d'éditer numériquement les œuvres), mais également intellectuelle. Tous les publics ne peuvent fréquenter les éditions originales en ligne, ni même les éditions savantes.

LOLA MARCAULT. – Gallica peut sembler un réflexe pour certain·es, mais il faut rappeler que c'est une utilisation située, qui n'est pas

accessible à tout le monde. Pour les étudiant·es en licence notamment, sans appareil de note, l'accès au texte est à peu près impossible.

La discussion est l'occasion de débattre des choix éditoriaux à privilégier en vue d'un objectif qui serait de faire découvrir et redécouvrir les œuvres théâtrales de femmes. Quelles œuvres rééditer, pour quel public, avec quelles normes éditoriales ? Pour Éliane Viennot, l'étape de l'édition scientifique est capitale, avant la diffusion auprès du grand public.

ÉLIANE VIENNOT. – Il faut d'abord faire l'édition scientifique encadrée par un·e spécialiste pour ensuite réfléchir à publier dans une édition simplifiée des textes qui soient sûrs. C'est l'exemple du livre de Corneille Agrippa *De l'excellence et de la supériorité de la femme*, un classique de la littérature féministe du XVIe siècle qui a été édité au XVIIIe siècle dans une édition caviardée, où l'on a introduit des éléments pour donner l'impression que l'auteur se moque des femmes. Or, c'est cette édition-là qu'a reproduit Côté Femmes dans les années 1990. C'est l'exemple d'une édition féministe qui voulait bien faire mais qui a publié le mauvais texte.

Pour Lola Marcault, il s'agit pourtant de ne pas minorer le travail éditorial des collections destinées au public scolaire, dont l'appareil critique est parfois novateur par rapport à celui des éditions scientifiques.

LOLA MARCAULT. – Il y a différentes manières d'évaluer la qualité d'une édition scientifique : il faut prendre en compte la qualité du texte, le travail philologique d'une part, mais aussi l'appareil critique, qui varie beaucoup selon le public. Or parfois, un appareil critique construit dans la perspective d'une transmission ou d'un enseignement aboutit à une analyse plus poussée des œuvres que ne le proposaient les éditions scientifiques.

ENSEIGNER LE THÉÂTRE DE FEMMES : QUE TRANSMETTRE, ET COMMENT ?

Si la diffusion du théâtre de femmes passe d'abord par une édition scientifique dirigée par des spécialistes, il faut ensuite que des chercheuses choisissent de travailler sur ces textes. Se pose donc la question du travail pédagogique qui consiste à s'emparer des textes réédités pour les soumettre à des étudiant·es : comment intégrer le théâtre de femmes à des programmes de cours ? Quelles œuvres en particulier ? Avec quel angle ? Au cours de la discussion, les questions

de représentativité et de mixité dans les corpus littéraires proposés aux étudiant·es font débat.

Tout d'abord, les œuvres de femmes ne constituent pas un corpus en soi, au sens où il n'existe pas de traits esthétiques ou poétiques caractérisant une écriture « féminine ». Lola Marcault explique ainsi que, si ses recherches doctorales la conduisent à interroger la possibilité d'un traitement différencié – entre auteurs et autrices – du vieillissement féminin sur la scène comique, « la réponse, pour l'instant, est plutôt qu'il n'y en a pas ». La singularité des œuvres de femmes doit être saisie au prisme de l'histoire littéraire, comme le fait Michèle Rosellini dans ses travaux consacrés à Madame Ulrich, et de la sociologie de la littérature. Derval Conroy et Raphaëlle Brin font ainsi part d'expériences proches : toutes deux, en travaillant sur des œuvres de femmes au cours de leur recherche ou de leur enseignement, en sont venues à se pencher sur les spécificités des péritextes féminins (notamment les discours préfaciels des pièces de théâtre), à même de nous renseigner sur des postures auctoriales singulières, et en partie déterminées par le genre.

De ce point de vue, il peut être important d'élargir son regard : pour Lola Marcault, l'idée n'est pas d'étudier les œuvres de femmes parce qu'elles présenteraient, en tant que telles, un intérêt particulier pour la recherche, mais bien plutôt de déconstruire un canon littéraire en l'ouvrant aux femmes, aux *minores*, aux littératures francophones, etc.

Se pose également la question de la constitution de corpus à des fins pédagogiques. Faut-il constituer des corpus spécifiquement féminins, afin de mettre en valeur les œuvres écrites par des femmes, au risque d'isoler les autrices – de les voir catégorisées comme « femmes » plutôt que « dramaturges », « philosophes » ou « essayistes » ? Pour Derval Conroy, on peut vouloir constituer des corpus mixtes.

> **DERVAL CONROY.** – Il y a tout de même un vieillissement des interrogations sur le genre ; le corpus est limité et il est possible d'en faire le tour. En ce qui me concerne, j'ai le sentiment de n'avoir plus rien à dire sur Catherine Bernard, par exemple. On peut vouloir constituer des corpus mixtes qui transcendent le *gender*, et aborder les textes de femmes avec d'autres, écrits par des hommes. Quand je propose ce type de corpus à mes étudiant·es, pour leur faire découvrir la littérature française d'Ancien Régime, ils et elles ne se posent

pas la question du genre de toute façon : ils ne connaissent rien à ces œuvres, donc pour eux, tout est nouveau.

Éliane Viennot ne partage pas cet avis. Pour elle, il faut continuer à explorer les archives pour retrouver des œuvres écrites par des femmes, la question étant loin d'être épuisée.

ÉLIANE VIENNOT. – Plus on creuse, plus on trouve et plus on est ébloui par le nombre de femmes qui ont écrit. Si on commence, par exemple, à explorer le théâtre non publié, on trouvera des centaines d'autrices. Et c'est la même chose si l'on s'intéresse aux collaborations entre hommes et femmes : les « femmes de », « sœur de » qui ont en fait pleinement contribué à la création littéraire. Il y a un travail gigantesque encore à mener, rien qu'à partir du filon « femme ».

L'heure n'est pas encore, pour Éliane Viennot, à la constitution de corpus mixtes – tout simplement parce que le nombre de chercheurs et de chercheuses qui ont comme ambition la réhabilitation et la redécouverte des autrices de théâtre reste très limité.

ÉLIANE VIENNOT. – Il faut bien se rendre compte que les personnes qui veulent réintégrer les femmes dans le mouvement général, c'est-à-dire étudier Voltaire avec Émilie du Châtelet, c'est nous, pas forcément tous nos collègues. Pour ma part, je me suis battue pendant trente ans pour instaurer la parité dans les programmes de lettres des universités dans lesquelles j'ai travaillé, mais j'ai fini par n'enseigner que des femmes à cause de mes collègues qui, eux, ne mettaient que des hommes au programme. L'idéal serait évidemment d'enseigner l'histoire littéraire comme une vraie histoire avec autant de femmes que d'hommes. Mais on est très loin d'une vision des hommes et des femmes sur le même plan, ne serait-ce que cela. Nous voyons dans les manuels scolaires encore aujourd'hui que si une femme est citée, elle l'est en tant qu'amie de tel auteur canonique.

Michèle Rosellini s'exprime également sur la question du militantisme féministe à l'université, qui se heurte à « une sorte de posture de lassitude » idéologiquement située :

MICHÈLE ROSELLINI. – Il y a une forme, non pas directement de déni, mais d'escamotage des sujets concernant la littérature écrite par les femmes, ou encore des sujets que le féminisme a fait émerger dans les études littéraires. Lorsque ces sujets émergent, ils ont tendance à être escamotés par l'idéologie dominante, un patriarcat systémique qui alimente le discours commun. Je participais récemment à un colloque portant sur les scènes de viol dans la littérature ; lorsque j'en ai fait part à des collègues, les réactions étaient de l'ordre de « quoi ? encore ? » alors que ce sujet émerge à peine, et que l'on n'en est pas

encore à avoir fait l'inventaire de la question. On nous invite à passer à autre chose, comme si les questions de genre devaient être éphémères dans notre société et nos modes de pensée.

Les échanges qui ont lieu amènent à s'interroger sur les rapports entre démarche militante et démarche scientifique. Postdoctorant engagé dans un vaste projet de constitution d'une base de données numérique, Dario Nicolosi soulève par exemple le problème de la représentation des autrices en termes quantitatifs: dans la base de données de la BnF, tout au long du XVIIIe siècle, les pièces référencées comme éditées par des femmes constituent environ 3 % de l'ensemble du corpus dramatique. Il s'agit d'un chiffre stable, jusqu'au XXe siècle où il s'élève vers les 10 %. Pour les chercheur·ses engagé·es dans le projet ModERN, faut-il que ce seuil de 3 % soit reflété par les corpus numérisés, au risque de « noyer » les œuvres de femmes dans une production majoritairement masculine ? Ou faut-il l'augmenter artificiellement, pour mettre en valeur la production théâtrale des femmes, en dépit de la représentativité strictement quantitative ?

Du point de vue d'Éliane Viennot, les données quantitatives sont secondaires lorsqu'il est question de la transmission des œuvres littéraires, notamment dans les programmes scolaires et les concours de l'enseignement.

ÉLIANE VIENNOT. – Même en admettant que l'on recense, mettons, 300 romancières et 2000 romanciers pour le XIXe siècle, la question est celle des *meilleurs*, c'est-à-dire celles et ceux que l'on veut transmettre aux prochaines générations. Or, on peut faire le postulat qu'il y a autant de femmes que d'hommes, à toutes les époques, dans les meilleurs. D'où l'exigence d'une représentation paritaire : une femme pour un homme, point. De cette manière, les manuels seront obligés de mettre autant de textes d'hommes que de femmes, les enseignant·es seront amené·es à rentabiliser leur travail en transmettant ces textes, et les futur·es étudiant·es sortiront enfin du secondaire en ayant étudié autant de femmes que d'hommes. On ne peut pas continuer avec une seule autrice au programme par an.

La discussion sur les corpus pédagogiques conduit à souligner l'enjeu capital des programmes du baccalauréat, ainsi que des concours comme l'agrégation, le CAPES ou le concours d'entrée à l'ENS de Lyon. Ces programmes sont extrêmement révélateurs de la place occupée par les femmes de théâtre dans l'enseignement et la recherche.

> **MICHÈLE ROSELLINI.** – Il y a de temps en temps madame de La Fayette, madame de Sévigné… mais les femmes sont totalement minorées dans les programmes, de la même façon que les auteurs francophones. Et au-delà de ça, le problème réside dans ce que nous étudions des femmes, ce que nous choisissons comme œuvres représentatives des femmes. Je fais partie d'une génération à laquelle on enseignait de George Sand un roman typiquement berrichon et rural, sans rien dire d'autre de cette autrice. C'est caricatural pour les femmes : au collège ou au lycée, l'impression est parfois donnée qu'elles n'ont écrit que pour les enfants.

En imposant la présence d'une seule œuvre de femme dans ces programmes, les membres de la communauté enseignante pérennisent l'idée selon laquelle les autrices représentent une minorité dans l'histoire littéraire. Justine Mangeant ajoute que cette représentation des autrices est d'autant plus limitante que les rares œuvres de femmes qui se trouvent dans les programmes sont presque systématiquement des romans.

Si la redécouverte et la réhabilitation des œuvres dramatiques de femmes constituent donc un enjeu important de la réécriture de l'histoire littéraire, aujourd'hui souhaitée par nombre d'acteur·rices de l'université, la discussion-débat met en lumière des divergences d'opinion concernant les méthodes – scientifiques, pédagogiques mais aussi politiques – qui peuvent le permettre.

CONFÉRENCE-SPECTACLE : L'EXPÉRIENCE DES CONFÉRENCIÈRES

MICHÈLE ROSELLINI

Dans l'esprit du colloque-festival international « Théâtre de femmes du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle : archive, édition, dramaturgie », Aurore Évain a créé un spectacle hybride, qui a été donné le 16 novembre 2023 au Théâtre Kantor de l'ENS de Lyon. De larges extraits de sa mise en scène s'y mêlaient à des éléments de conférence sur la pièce et son autrice, présentés par Lola Marcault (Université Paris Cité), Justine Mangeant (ENS de Lyon) et Michèle Rosellini (ENS de Lyon), des lectures d'archives, mais aussi, en écho, des extraits d'une autre comédie oubliée du début du XVIII^e^ siècle : *L'Engouement* de Marguerite de Launay-Staal. Ce fut une forme théâtrale unique – aux deux sens du terme : inédite et performée une seule fois. L'expérience fut exaltante quoique déroutante pour nous, universitaires, car elle bousculait notre pratique de communication savante. Aussi nous paraît-il opportun d'en rendre compte de notre point de vue, en complément de l'entretien d'Aurore Évain publié dans *thaêtre* et réalisé par Caroline Mogenet, parce qu'elle s'est révélée exemplaire de la dynamisation de la recherche par sa mise en voix et en espace sur un plateau de théâtre.

DÉPAYSER LE DISCOURS CRITIQUE

Nous n'avions qu'une seule consigne avant de rencontrer Aurore Évain : avoir préparé des textes assez courts, bien que suffisamment explicites à l'intention d'un public non spécialiste. C'était en soi une contrainte sévère pour chacune d'entre nous. J. Mangeant se proposait de montrer les traces de l'auctorialité de Mme Ulrich et de sa spoliation par le comédien-dramaturge Dancourt dans les éditions successives de *La Folle enchère* et dans les registres de la Comédie-Française. L. Marcault entendait mobiliser quelques-unes des analyses critiques de la pièce dont elle avait nourri sa thèse de doctorat sur la représentation de la vieillesse féminine dans la comédie au tournant des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Pour ma part, je m'attachais à retracer à travers l'histoire littéraire le processus d'invisibilisation de Mme Ulrich éditrice des *Œuvres posthumes* de La Fontaine, en le liant à la persécution de son « libertinage » attestée par plusieurs documents d'archives. Du moins avions-nous des domaines d'intervention bien

distincts. Le mien, toutefois, soulevait une difficulté particulière pour son intégration au spectacle puisqu'il excédait l'époque de la création et de la publication de *La Folle Enchère* et ne pouvait donc contribuer à sa contextualisation. Or, de contextualisation, il n'en fut pas question. Après nous avoir entendues proférer nos textes respectifs – ce qui sans doute suggérait à son oreille de metteuse en scène les rôles qu'elle pouvait attribuer à chacune –, c'est un tout autre mode d'intégration qu'Aurore a conçu. Devenu partie prenante du tourbillon d'inventivité scénique et langagière incarnant le vocable « folle » du titre, le discours critique s'est trouvé stimulé par sa scénarisation. Sa pertinence s'est ainsi rejouée dans les formes d'identification que proposait le spectacle entre l'autrice et la protagoniste de sa comédie, Madame Argante, habitée par un désir puissant de transgresser les frontières de l'âge et du genre.

Un tel dépaysement des exposés académiques exigeait des aménagements dans la composition du spectacle. Grâce à sa double compétence d'artiste et de chercheuse, Aurore Évain a su créer des dispositifs ingénieux autour de nos prises de parole. En s'accordant aux spécificités de chacun de nos propos, et afin de fuir la monotonie d'un rapport illustratif, c'est à la musique qu'elle a emprunté les modalités d'interaction entre le spectacle et la conférence : soient le contrepoint, l'écho et l'accompagnement.

CONTREPOINT

Quand Madame Argante jouée par Aurore Évain entre en scène vêtue d'un ciré en compagnie de Lisette (Amal Allaoui) portant un seau et une canne à pêche, les conférencières sont déjà en place, assises côte à côte devant une table côté jardin. Une partie de pêche s'organise, Madame Argante se juche sur un tabouret haut accolé à la chaise que j'occupe, canne à pêche en main ; la table va servir d'accessoire du jeu théâtral qui occupe la première séquence. Madame Argante est ainsi introduite dans toute l'extravagance de son personnage chimérique par un prologue emprunté à une scène de *L'Engouement* de Marguerite de Launay-Staal : Orphise s'est entichée d'une maison de campagne qu'elle force son propriétaire à lui céder, en engloutissant tous ses biens dans l'affaire, et projette de marier son fils pour se vouer à la vie pastorale. Mais, rapidement dégoûtée de ce mode de vie, elle se confie, au cours d'une partie de pêche maussade, à sa suivante, Lisette – qui, quant à elle, y a pris goût, comme en témoigne son interprétation de la chanson de Serge Gainsbourg et Michel Simon :

« Avoir vécu le cul / Dans l'herbe tendre ». Cette versatilité ainsi affichée accentue l'excentricité de la femme vieillissante qui refuse son âge. Ce trait de comportement illustre opportunément l'exposé de L. Marcault sur ce que la comédie d'Ancien Régime appelle un « rôle de caractère ».

Dès lors s'improvise une forme d'interaction entre les actrices et les conférencières, qui perturbe la communication savante : ainsi la discussion sur le mariage du fils et ses fâcheuses conséquences – l'existence de petits enfants, ces « témoins qui déposent contre la jeunesse » – enrôle brièvement L. Marcault et M. Rosellini à qui Aurore prête deux répliques de son cru. La tribune des conférencières se transforme en table de bistrot sur laquelle le valet Merlin (Benjamin Haddad Zeitoun) dispose verres et bouteille. Angélique (Nathalie Bourg) paraît alors en fond de scène et entreprend de troquer sa chemise de nuit contre son costume masculin, tandis que Madame Argante se débarrasse de son ciré et apparaît sous la douche de lumière dans l'éclat excentrique de son habit de scène : bustier et amples manches déployées en ailes, jupe à paniers en mousseline blanche sur un legging en lamé et bottines argentées. C'est là l'illustration décalée de l'exposé de L. Marcault, qui, enchaînant sur *Libertine* de Mylène Farmer, présente l'historique du personnage de la vieille femme sur la scène comique française (depuis la Bélise de Molière), et en signale la codification, en projetant une miniature de costume prototypique du rôle (avec jupe à paniers) un demi-siècle plus tard. Le parallèle visuel met en lumière l'audace de l'interprétation dans le style « cabaret » qu'en donne Aurore Évain. Néanmoins, la filiation des deux costumes souligne la référence à la coquetterie brocardée par la comédie classique, tout en révélant son intime résonance avec notre époque, obsédée à sa manière par la jeunesse et sa mise en valeur vestimentaire.

Ainsi, cette scène d'ouverture ajoutée à la pièce de Mme Ulrich a joué le jeu de la conférence-spectacle en abordant d'emblée le sujet du déni de vieillesse de la protagoniste à partir de « la folle idée » – de marier son fils – plutôt que de la « folle enchère » dont Madame Argante sera la victime. D'ailleurs la scène qui donne son titre à la pièce – au cours de laquelle Madame Argante achète le « petit comte » (Angélique travestie) dont elle s'est entichée en surenchérissant sur sa prétendue rivale, la marquise de La Thibaudière (le valet Champagne travesti par Merlin) – est escamotée dans la présentation par extraits. Celle-ci met l'accent sur le refus de la relation mère-fils dont Lola souligne qu'elle vaut surtout comme rapport d'aînesse. Conférence et jeu

théâtral ont cheminé de conserve durant la première partie du spectacle, non sans exagération des situations comiques, délibérément outrées par le jeu des acteur·rices, secondé par le système d'éclairage qui se substitue au décor manquant pour souligner les artifices spectaculaires : travestissements à vue, intermèdes chantés et dansés.

ÉCHOS

Dans la deuxième partie, construite autour de l'exposé de J. Mangeant, s'affirme la nature hybride du dispositif, qui – dans la mesure où les acteur·rices sont resté·es en costume – mêle le plan fictionnel de la comédie conçue par Mme Ulrich, à celui, historique, de la diffusion et de l'attribution de la pièce. L'exposé génétique est ainsi teinté des couleurs de la fable qui l'a précédé dans le déroulement du spectacle. Les visuels sont alors d'une autre nature : ils reproduisent les documents qui soutiennent l'enquête sur l'autrice de *La Folle Enchère* et les conditions de son éviction de la Comédie-Française, puis de la spoliation de son œuvre par Dancourt. En retour, ils contribuent à *spectaculariser* le discours critique en servant d'appui aux interventions des comédien·nes, qui, tour à tour, déclament les textes projetés.

En outre, l'orientation féministe du spectacle s'affirme en se déplaçant de l'interprétation subversive de Madame Argante par Aurore Évain à l'engagement éthique de la conférencière. J. Mangeant explore en effet la carrière théâtrale entravée de « la mystérieuse Mme Ulrich » en réplique à la misogynie de Voltaire (dont le théâtre fut l'objet de sa thèse) à l'égard des femmes dramaturges. Deux interventions des personnages de la comédie viennent ponctuer cette entrée en matière de l'exposé : Merlin lit le passage (projeté) d'une lettre de Voltaire dissuadant sa nièce, Marie-Louise Denis, d'écrire pour la scène (« Il me semble qu'une femme ne doit point sortir de sa sphère pour s'étaler en public, et hasarder une pièce médiocre »), Lisette brandit le « petit volume vert » d'où Justine a tiré la matière de son cours de master – soit un exemplaire de l'édition originale de l'anthologie du *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* par Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwin.

Lisette s'affirme ainsi comme la porte-parole des preuves éditoriales de l'auctorialité de Mme Ulrich : aussi lui revient-il de lire intégralement le privilège d'impression obtenu en son nom. Mais c'est Angélique qui – après avoir déclamé la préface de la comédie en conclusion de la première partie de la conférence-spectacle – incarne la

voix de l'autrice sous l'apparence androgyne du « petit comte » dont elle porte encore le costume. Quant à Éraste et Merlin, ils font entendre, en alternance, les voix masculines des critiques et historiens du théâtre plaidant pour l'attribution de la pièce à Mme Ulrich. Mais Merlin prête aussi sa voix à la décision de l'assemblée des comédiens de la Comédie-Française qui a exclu Ulrich des représentations. Ainsi s'accuse l'ambivalence des voix masculines, tandis que les personnages féminins se rangent résolument du côté de l'autonomie de la volonté féminine – leurrée dans le cas de Madame Argante, éclairée et déterminée dans le cas d'Angélique.

J. Mangeant propose en conclusion de voir dans celle-ci un personnage emblématique (dans un rapport potentiellement identificatoire) de la lutte de l'autrice pour son émancipation personnelle et professionnelle. En écho à ce propos, l'intermède chanté par Amal Allaoui fournit à Lisette (toujours dans son rôle de commentatrice formée à l'histoire de l'édition) l'occasion de présenter la compositrice méconnue de cet air à boire (et contemporaine de Mme Ulrich) : Julie Pinel. Une conférence s'ébauche, interrompue par l'impatience de Madame Argante qui annonce la conférence suivante (que je présente) et enchaîne sur la troisième partie du spectacle.

ACCOMPAGNEMENT

S'ouvrent alors une autre partie de la biographie de Mme Ulrich et un autre aspect de son activité de femme de lettres – qui pourrait paraître hors de propos car il n'y est plus question de théâtre. Mais les interventions des comédiennes et comédiens – toujours pourvu·es de leurs attributs de personnages de *La Folle Enchère* – animent l'exposé ; non pas sur le mode de la diversion voire du divertissement, mais pour assumer la présence scénique de la figure d'autrice que dessinent les diverses composantes de l'édition des *Œuvres posthumes de Monsieur de La Fontaine*. Outre les indices d'auctorialité dont sont porteurs les textes liminaires projetés en tant que visuels d'accompagnement (signature au bas de l'Épître dédicatoire, accords au féminin de la Préface), ils offrent la possibilité de faire entendre la voix de Mme Ulrich. D'où leur lecture par Angélique, qui poursuit ainsi son rôle de figure identificatoire. Cette lecture souligne tout particulièrement les accents d'amitié qui affleurent dans le texte du Portrait de Monsieur de La Fontaine, adressé à une destinataire non identifiée. Cette lacune fournit l'occasion d'un jeu de scène ingénieux sur la phrase démonstrative « Voilà, madame, tout ce que je puis vous apprendre de la personne

de mon ami », Angélique l'adressant ostensiblement à la conférencière que je suis, qui incarne ainsi, fugacement, l'énigmatique destinataire.

C'est là une réfutation par anticipation de la supposée liaison entre la jeune Ulrich et le vieux La Fontaine, soutenue par les éditeurs et critiques du poète sur la foi d'une lettre galante interprétée à contresens. Un long passage de ladite lettre « à Madame*** » est proféré à voix haute (par Éraste, l'amoureux de la comédie) pour en faire entendre l'humour décalé. En revanche l'extrait du récit satirique hollandais, *Pluton maltôtier*, qui dépeint « la Ulrik » en libertine cupide, est seulement lisible sur l'écran de projection. L'enquête dans les archives que j'ai menée avec Edwige Keller-Rahbé a en effet révélé la construction de ce libertinage infâmant par les persécutions religieuses et policières qui traquent Mme Ulrich à partir de l'année 1697 et jusqu'en 1707, où l'on perd sa trace. Cet acharnement est rendu sensible sur la scène par la salve de dates et de décisions d'enfermement dans divers établissements religieux orchestrée à plusieurs voix par les comédiennes et les comédiens. Le rythme haletant dramatise la traque, tandis qu'un démenti à l'inculpation énoncée par une note du lieutenant de police (escroquerie et empoisonnement) est suggéré, en aparté, par un second air à boire de Julie Pinel interprété par Alma.

Une hypothèse s'impose en guise de conclusion : et si Mme Ulrich avait été brisée dans son ambition créatrice et brimée dans sa liberté existentielle du fait « des conditions sociales et morales imposées aux femmes », selon la formule d'Aurore Évain ? La projection sur l'écran noir du *teaser* de la pièce vient confirmer la déclaration finale que je profère : « mais aujourd'hui, Mme Ulrich a retrouvé le chemin de la scène, et est redevenue sur les planches notre contemporaine. » Une fois les lumières rallumées, le débat peut s'engager sur ces bases avec le public.

CRÉER UN OBJET THÉÂTRAL HYBRIDE

Dans l'entretien qu'elle a donné à Caroline Mogenet, Aurore Évain remarque que le projet de la conférence-spectacle lui a paru tenable car elle s'adressait à un public universitaire dans le cadre du colloque-festival. Toutefois, l'obstacle qui lui paraît s'opposer à sa reproduction tient moins à la nature des publics potentiels qu'au coût de l'opération. Aussi, sans préjuger de la reproductibilité du dispositif, j'aimerais, au-delà de l'approche descriptive, retenir de l'expérience

que nous avons partagée quelques principes qui me paraissent faire de la conférence-spectacle un objet de théâtre à part entière.

La participation verbale et gestuelle des conférencières à l'intrigue comique produit d'emblée un plaisant vertige en abolissant le mur invisible qui sépare le métadiscours du discours dramatique. Ainsi enrôlées dans le jeu scénique, si légèrement que ce soit, elles échappent à l'image austère de leur fonction, sans pour autant devoir tourner leurs exposés respectifs à la parodie. Elles ont, tout au contraire, l'opportunité de le valider par la pratique, en soulignant, par exemple – quand J. Mangeant y associe sa voix – la portée ironique du dialogue apparemment compatissant que mène Lisette avec sa maîtresse. Par ce montage ingénieux, le public est invité à saisir l'ambivalence du dialogue dramatique (analyse dramaturgique) et à repérer les liens implicites qui attachent l'œuvre à l'artiste (enquête biographique). Sans didactisme, le dispositif hybride de la conférence-spectacle offre à ses destinataires le double plaisir de la participation à l'action scénique et de sa mise à distance réflexive. Dans le montage créé par Aurore Évain, la projection des visuels jouait de ce double registre. Notamment les extraits de la captation de la mise en scène intégrale de *La Folle Enchère* : ainsi, à deux reprises, le jeu de scène de Madame Argante devant les paravents est projeté sur l'écran en fond de scène au moment où son double présent sur la scène cesse d'être éclairé et disparaît de la vue des spectateur·rices. Leur fonction citationnelle donnait une profondeur de champ aux échantillons de jeu produits sur la scène. Corollairement, les comédiens et comédiennes disposaient de l'entière liberté propre à l'improvisation.

Leurs interactions avec les conférencières participent à l'enrôlement de celles-ci dans le spectacle – voir la réplique ajoutée au texte de Lisette : « tout ceci pourrait bien ne pas tourner aussi heureusement que *cette bonne dame* [la conférencière] l'imagine. » Ils et elles portent, en outre, la polysémie des objets et des éléments de décor présents sur la scène dans leur circulation symbolique entre l'espace du jeu dramatique et l'espace de la conférence : la table était ainsi une pièce maîtresse du dispositif que nous avons expérimenté, successivement tribune, table dressée pour un apéritif, cachette et estrade pour les déclamations. Mais ils et elles font plus, en prenant une part active à la présentation des exposés eux-mêmes. Il s'agit alors d'incarner sur la scène la présence des documents d'archive projetés en déclamant leur texte. Performer ces lectures n'est pas une pratique neutre, puisque, dans le costume de leurs personnages respectifs, les

acteur·rices contribuent à susciter l'empathie ou au contraire le rejet de ces écrits impliqués (à charge ou à décharge) dans l'instruction du dossier « Mme Ulrich ».

Sur d'autres œuvres théâtrales, on pourrait imaginer que la co-présence incarnée sur scène d'extraits du dialogue de la pièce, de textes préfaciels, et de documents relatifs à sa réception – positive ou controversée selon les cas – offrirait aux spectateur·rices une approche alternative à la mise en scène classique. Ils et elles seraient dès lors en mesure d'éprouver sensiblement le double contexte de l'œuvre littéraire – *a fortiori* de l'œuvre théâtrale – selon un dispositif que Walter Benjamin, en son temps, appelait de ses vœux : « Il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires du passé dans le contexte de leur temps, mais bien de donner à voir *dans le temps où elles sont nées* le temps qui les connaît, c'est-à-dire le nôtre. »

LES AUTRICES

Victoire Colas est étudiante à l'ENS de Lyon ; elle a réalisé, sous la co-direction de Raphaëlle Brin et Justine Mangeant, un mémoire de recherche intitulé « Sur la piste des Amazones modernes : représentations littéraires et théoriques d'une figure transgressive au XVIII^{e} siècle ». Dans le cadre d'un stage de master encadré par Justine Mangeant, elle a secondé l'organisation du colloque-festival « Théâtre de femmes du XVI^{e} au XVIII^{e} » et participé à la rédaction de ce carnet.

Emily Lombardero est maîtresse de conférences en langue et stylistique françaises à l'Université Paris Cité. Spécialiste des fictions narratives du second XVII^{e} siècle, elle travaille ponctuellement sur les rapports entre langue, littérature et genre ; outre sa participation à l'organisation du colloque-festival « Théâtre de femmes du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle », elle a consacré un article à la stylisation du genre grammatical féminin dans les *Contes* de Marie-Catherine d'Aulnoy (« Il était une fois la langue inclusive », *GLAD!* [en ligne], 14 | 2023).

Justine Mangeant est docteure en langue et littérature française. Elle a soutenu en 2022 à l'ENS de Lyon une thèse consacrée aux tragédies philosophiques de Voltaire. Ses recherches portent sur les œuvres des Lumières, les dramaturgies du XVIII^{e} siècle, ainsi que sur les créatrices de l'âge classique, notamment sur leurs liens avec la pensée philosophique de leur temps.

Caroline Mogenet est doctorante à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (Paris-Saclay), sous la direction de Mathilde Bombart et co-encadrée par Edwige Keller-Rahbé. En partenariat avec la Fondation des Sciences du Patrimoine et la BnF, sa thèse porte sur le théâtre de femmes de la deuxième moitié du XVIIe siècle. Elle est à l'origine de plusieurs interviews publiées dans la série « Autrices » de la revue *thaêtre* : « Jouer *La Folle Enchère* de Madame Ulrich » avec Aurore Évain, « Jouer *Le Malade* de Marguerite de Navarre » avec Charles Di Meglio et « Jouer *L'Amoureux extravagant* de Françoise Pascal » avec le collectif Les Herbes Folles (entretien coréalisé avec Victoire Colas et Justine Mangeant).

Michèle Rosellini est maîtresse de conférences honoraire à l'ENS de Lyon et membre associée de l'IHRIM (UMR5317). Elle a publié des travaux sur la lecture au XVIIe siècle, l'histoire de l'édition et les auteurs dits « libertins » (Théophile de Viau, Charles Sorel, Cyrano de Bergerac, La Fontaine). Sa recherche actuelle porte sur le libertinage et les femmes (1620-1720).