

Alternatives théâtrales

Mardi 8 mars 2016

Alternatives théâtrales – *Écriture et création au féminin*

Intervention de François Lecercle (Paris-Sorbonne, CRLC-Labex Obvil)

La lente émergence des femmes dans les diverses professions du théâtre

La situation actuellement faite aux femmes, dans tous les métiers du théâtre, est assurément problématique, mais si l'on se tourne vers le passé, une chose au moins est rassurante : avant, c'était bien pire. Historiquement, le théâtre a été un domaine globalement hostile aux femmes. La part qu'elles y prenaient était très réduite et cette marginalité a été en outre aggravée par la tendance des historiens à ignorer ou minorer systématiquement le rôle des femmes. Depuis une vingtaine d'années, pourtant, la recherche s'efforce de rattraper ce biais « sexiste » : des équipes internationales se sont spécialisées dans l'étude des femmes dramaturges et l'édition de leurs œuvres, des sites leur sont consacrés, comme celui créé par David Trott sur la France du XVIII^e siècle.

À l'origine, du moins en Occident, le théâtre est un univers dont les femmes sont largement exclues. Dans la Grèce antique, on a souvent dressé des listes de poétesses et de lettrées, mais aucune n'a jamais été citée comme auteure d'une pièce. Nicole Loraux avait beau soutenir – à juste titre – que la tragédie fait résonner la voix endeuillée des femmes, on ne connaît pas la moindre femme dramaturge. Il n'y a pas davantage d'actrices : les rôles féminins sont tenus par des hommes. Il n'y a peut-être pas même de spectatrices avant une date tardive (les avis sont partagés et la question n'est toujours pas tranchée). Cette exclusion est normale, puisque les femmes sont cantonnées dans la sphère domestique et largement écartées de la sphère sociale, or le théâtre est une activité éminemment sociale, à la fois religieuse et civique. La situation, à Rome, est semblable, à cette différence près que, dans certains genres comme le mime, les femmes peuvent monter sur scène.

À l'époque moderne, le théâtre prend la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, avec la constitution, à partir du milieu du XVI^e siècle, des premières troupes professionnelles en Italie puis en France et en Angleterre. Sous l'Ancien Régime, il y a en gros cinq rôles possibles pour les femmes : théoricienne, entrepreneur, dramaturge, actrice, spectatrice. On peut passer très rapidement sur le premier : on ne trouve aucune théoricienne du théâtre. Ce n'est pas que la théorie soit une exclusivité masculine : dans d'autres domaines, des femmes ont acquis une réputation de savante et de penseur, comme Émilie du Châtelet (1706-1749), en France, pour les mathématiques, ou Margaret Cavendish (1623-1673), en Angleterre, pour la philosophie expérimentale. Dans l'abondante littérature théorique sur le théâtre, on ne rencontre guère qu'une femme : Mlle de Beaulieu (?)

- ?), auteure de la première défense du théâtre publiée en français, *La Première Atteinte contre ceux qui accusent les Comédies* (1603). Dans la théorie du jeu théâtral, qui connaît un grand développement à partir des années 1740, aucune femme n'intervient : ce n'est pas qu'il n'y ait de grandes actrices dont on célèbre le savoir-faire, mais elles se contentent de le transmettre dans leurs mémoires.

La situation est tout autre pour les entrepreneurs de théâtre. Une des principales découvertes de la recherche récente est la part prise par les femmes en ce domaine. En Italie, dès les premières troupes professionnelles, les femmes jouent un rôle clef, souvent comme épouse du chef de troupe (*capo comico*), mais elles acquièrent souvent un prestige et une influence qui dépassent ceux de leur mari – c'est le cas d'Isabella Andreini (1562-1604), à la tête de la compagnie des Gelosi. En France et en Angleterre, un certain nombre de femmes exercent des fonctions d'entrepreneur à partir de la fin du XVII^e siècle. Elles interviennent dans deux cadres différents. Elles sont particulièrement actives dans le cadre privé des théâtres de société. Ainsi, la Marquise de Montesson (1738-1806) gère un théâtre privé très actif, tant dans son hôtel particulier de Paris que dans ses châteaux. La visibilité des femmes est logique en ce domaine, puisque les représentations privées participent d'une sociabilité féminine qui s'est beaucoup développée au XVIII^e siècle. Le théâtre privé est l'un des secteurs où les femmes peuvent cumuler les rôles : elles gèrent, dirigent, jouent et écrivent. Il ne faudrait pas en conclure que les femmes sont cantonnées dans le cadre purement privé : on connaît un certain nombre de femmes qui, dès le XVII^e siècle, produisent des spectacles. Certaines sont devenues des cheffes d'entreprise à part entière, en prenant la direction de théâtres importants. C'est une femme, Lady Davenant (†1691), qui a pris la succession du directeur de théâtre le plus important de la Restauration anglaise, Sir William Davenant (1606-1668) : à la mort de son mari, elle a pris la direction de la Duke's Company et elle y a déployé un grand savoir-faire. Au siècle suivant, l'importance des femmes croît : certaines sont parmi les entrepreneurs de spectacles les plus importants. Ainsi Mlle Montansier (1730-1820) a une carrière extrêmement longue et remplie : à la fin du XVIII^e siècle, elle gère le théâtre de Versailles – qui porte encore son nom – et supervise de nombreux théâtres dans les provinces, et cette activité impressionnante se prolonge jusque dans les premières années du XIX^e siècle. On pourrait également citer Olympe de Gouges (1748-1793) qui, juste avant la Révolution, monte une troupe itinérante opérant dans la région parisienne. La visibilité des femmes comme dramaturges est encore plus forte. Ce n'est pas un phénomène récent : une des toutes premières dramaturges est une bénédictine saxonne du X^e siècle, Hrosvitha (ca 935- ca 1001), dont les pièces ont été publiées dès 1501. Mais la visibilité croît au fil des âges, et en particulier au XVIII^e siècle. Certes, la proportion reste faible : d'après les sondages de David Trott sur la première moitié du XVIII^e siècle, elles représentent, en France, 5 % des auteurs et 2,8 % des pièces connues – ce qui, mathématiquement, implique qu'une femme écrit en moyenne près de deux fois moins de pièces qu'un homme. Mais la proportion des pièces jouées croît, même sur les grandes scènes (Comédie-Française à Paris, Duke's ou Haymarket à Londres), au point que les contemporains peuvent avoir le sentiment que les femmes « prennent le pouvoir » :

en 1785, Restif de la Bretonne dresse dans ses *Contemporaines* (1780 sq.) une liste de femmes auteurs qui est faite pour impressionner.

Il ne faut pas pour autant se forger une image trop euphorique de la situation, car les femmes n'accèdent pas au canon. Elles ont, dans l'ensemble, une réputation bien plus restreinte que leurs confrères : les « grands dramaturges » restent des hommes jusqu'à la fin du XX^e siècle, où une Sarah Kane n'a rien à envier, pour la renommée, à un Martin Crimp. En outre, la conscience d'une visibilité plus grande suscite des formes de rejet : les femmes sont plus souvent victimes de cabales. On peut prendre l'exemple de Marie-Anne Du Boccage (1710-1802), qui est l'une des dramaturges les plus reconnues de son temps : elle a été primée et reçue par plusieurs académies, en France ou à l'étranger. En 1749, elle fait jouer, à la Comédie-Française, une tragédie en vers, *Les Amazones*, qui est représentée onze fois, ce qui est un succès pour l'époque. Mais ce succès fait des envieux : on lui dénie la paternité de sa pièce, selon l'« évidence » largement partagée que, quand une femme publie, c'est forcément un homme qui a tenu la plume. Et c'est un concert de commentaires fielleux, venant d'esprits qui sont, par ailleurs, éclairés. L'abbé de Raynal (1713-1796) attribue ce succès à « l'indulgence qu'on a pour son sexe », sans laquelle, « la première représentation n'aurait pas été achevée » et Baculard d'Arnaud (1718-1805) propose de renommer la pièce *Les Menstrues de Melpomène*, pour conclure « qu'elle se contente de régner au lit, et qu'elle nous laisse le théâtre ! », ce qui laisse percer une part de crainte ou de dépit envers une dangereuse rivale.

Malgré un certain nombre de succès, les femmes s'imposent bien moins au théâtre que dans le roman, genre largement connoté comme féminin, tant pour le lectorat que pour les auteurs, car la majorité de la production romanesque, aux XVII^e et XVIII^e siècles, a été, semble-t-il, écrite par des femmes, en France comme en Angleterre.

Sur scène, les femmes conquièrent une visibilité encore plus forte. Mais la situation est très variable car, dans l'Europe de la première modernité, il y a beaucoup d'endroits où les femmes ne peuvent se produire en spectacle, notamment en Angleterre, jusqu'à la Restauration anglaise (1660), et dans certains états italiens, comme ceux du Pape, où les rôles féminins sont tenus par de jeunes garçons ou de jeunes hommes. La condition des comédiens est éminemment variable, hésitant entre le statut de paria et celui de star. Nombreux sont les éléments qui fragilisent la profession : en France, sous la menace permanente de l'excommunication et partout en Europe, elle est accusée de cumuler toutes les formes d'immoralité, voire même, puisque les comédiens gagnent leur vie en s'exhibant, de n'être qu'une forme de prostitution. Les troupes itinérantes sont en outre souvent considérées comme un ramassis de vagabonds et de voleurs. Mais il y a également, au fil des âges, des signes clairs d'une valorisation de la profession, bien avant la théorisation de l'art, à partir des années 1740 : les comédiens se font tirer le portrait et publient leurs mémoires (rédigés ou non par eux), ce qui répond à un double besoin de reconnaissance sociale et personnelle : en se faisant peindre ou en racontant sa vie, on veut démontrer qu'on appartient à une profession honorable et se faire reconnaître comme artiste mémorable.

Les comédiennes sont globalement moins bien traitées que leurs confrères. Elles sont en général moins payées. Elles sont aussi particulièrement exposées aux accusations de prostitution : elles ont souvent la réputation – pas toujours imméritée – de se faire entretenir par de riches protecteurs. Au point qu’elles donnent parfois l’impression de ne publier leurs mémoires que pour se laver de ces soupçons. Ainsi Mlle Clairon (1723-1803), une des actrices les plus prestigieuses de son temps, consacre une partie de ses *Mémoires* (1799) à démontrer que, loin d’être entretenue par de riches amants, elle a perdu des fortunes dans ces liaisons. Si les comédiennes sont plus exposées aux attaques, elles sont également plus susceptibles de déchaîner l’engouement du public. Quand les femmes montent enfin sur scène, en Angleterre, dans les années 1660, quelques-unes – Mary Saunderson (1637-1712), Nell Gwyn (1650-1687) ou Elizabeth Barry (1658-1713) – attirent les foules en éclipsant leurs confrères. Le phénomène ira croissant au XVIII^e siècle. Mais il commence beaucoup plus tôt : en Italie comme à l’étranger, on compte dans les troupes itinérantes quelques actrices célèbres que les cours s’arrachent. Ainsi Isabella Andreini reçoit un accueil triomphal à la cour de France. Il y a un signe discret mais frappant de la prééminence des comédiennes. Dans les nombreux recueils de poésie funèbre publiés en l’honneur d’un défunt important aux XVI^e et XVII^e siècles, on n’en compte que quatre consacrés à des gens de théâtre : quatre actrices, toutes italiennes. Pourquoi des femmes ? Parce qu’elles sont au cœur de la stratégie déployée par les troupes italiennes pour créer des réseaux de soutien et de protection : déployant tous leurs talents de séductrices honnêtes, elles sont particulièrement habiles à se concilier les faveurs des puissants. L’une des quatre comédiennes ainsi honorées est Isabella Andreini, pour qui son fils Giambattista Andreini rassemble un recueil qui la célèbre pour son entregent intellectuel (elle a écrit des poèmes, des comédies et des proses diverses), pour son entregent social (elle a cultivé des relations dans les plus hautes sphères) ainsi que pour sa virtuosité d’actrice. Cela dit bien que, si le chef de troupe est le mari, c’est la femme qui fait le renom et la fortune de la compagnie.

Les trois principaux rôles – entrepreneur, dramaturge, actrice – sont bien entendu cumulables. Une femme de la bonne société peut s’exercer aux trois, en amateur (c’est le cas de la Marquise de Montesson). Mais en général, ce sont des actrices qui élargissent leur sphère d’activité en passant à l’écriture : l’actrice Susanna Centlivre (ca 1669-1723) est devenue une dramaturge à succès et l’une des plus prolifiques de son temps. Charlotte Charke (1713-1760), fille de l’acteur et entrepreneur Colley Cibber, a cumulé les trois fonctions au cours d’une vie très aventureuse, en commençant par être actrice avant d’écrire des pièces et de former, à plusieurs reprises, sa propre compagnie.

Reste un dernier rôle, celui de spectatrice, dont va parler Clotilde Thouret, à travers le filtre du discours polémique.