

Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre)

Création, représentation et sociabilité
au féminin, 1650-1914



Sous la direction de
Valentina Ponzetto et Romain Bionda

CRIN 70 - 2024

BRILL

- 978-90-04-70807-5
Downloaded from Brill.com 08/26/2024 11:00:01AM
via Open Access.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre)

CRIN

Cahiers de recherche des
instituts néerlandais de langue et
de littérature françaises

Direction

Franc Schuerewegen
Marc Smeets

Conseil de rédaction

Emmanuel Bouju (*Paris*)
Marc Escola (*Lausanne*)
Karen Haddad (*Paris*)
Sjef Houppermans (*Leyde*)
Jean Kaempfer (*Lausanne*)
Michel Pierssens (*Montréal*)
Nathalie Roelens (*Luxembourg*)
Jean-Marie Seillan (*Nice*)
Sylvie Thorel-Cailleteau (*Lille*)

VOLUME 70

The titles published in this series are listed at brill.com/crin

Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre)

*Création, représentation et sociabilité
au féminin, 1650-1914*

Sous la direction de

Romain Bionda
Valentina Ponzetto



BRILL

LEIDEN | BOSTON

Illustration de couverture : Charles Giron, *Femme aux gants*, dite *La Parisienne*. Vers 1883. CC0 Paris Musées / Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais.

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.



This is an open access title distributed under the terms of the CC BY-NC 4.0 license, which permits any non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited. Further information and the complete license text can be found at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

The terms of the CC license apply only to the original material. The use of material from other sources (indicated by a reference) such as diagrams, illustrations, photos and text samples may require further permission from the respective copyright holder.



Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Ponzetto, Valentina, editor. | Bionda, Romain, editor.

Title: Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre) : création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914 / sous la direction de Valentina Ponzetto, Romain Bionda.

Description: Leiden ; Boston : Brill, 2024. | Series: CRIN (Series), 0169-894X ; volume 70

Identifiers: LCCN 2024029371 (print) | LCCN 2024029372 (ebook) |

ISBN 9789004708068 (paperback ; acid-free paper) | ISBN 9789004708075 (ebook)

Subjects: LCSH: Women in the performing arts. | Women in the theater. | LCGFT: Essays.

Classification: LCC PN1590.W64 F466 2024 (print) | LCC PN1590.W64 (ebook) |

DDC 791.082/0903—dc23/ENG/20240729

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2024029371>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2024029372>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: "Brill". See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 0169-894X

ISBN 978-90-04-70806-8 (paperback)

ISBN 978-90-04-70807-5 (e-book)

DOI 10.1163/9789004708075

Copyright 2024 by Romain Bionda and Valentina Ponzetto. Published by Koninklijke Brill BV, Leiden, The Netherlands.

Koninklijke Brill BV incorporates the imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau and V&R unipress.

Koninklijke Brill BV reserves the right to protect this publication against unauthorized use. Requests for re-use and/or translations must be addressed to Koninklijke Brill BV via brill.com or copyright.com.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

À Perry Gethner, in memoriam



Table des matières

Remerciements IX
Notes sur les contributeurs X

Introduction. Carrières de femmes dans les arts du spectacle : obstacles
et stratégies, de 1650 à 1914 1

Valentina Ponzetto et Romain Bionda

PARTIE 1

Compléter l'histoire des spectacles

- 1 Pour une histoire de enseignantes en danse
(France, XVII^e-XX^e siècles) 25
*Emmanuelle Delattre-Destemberg, Marie Glon, Yseult Martinez et
Guillaume Sintès*
- 2 Mme de Saintonge, entre le divertissement de cour et
l'opéra-ballet 48
Perry Gethner
- 3 L'apport créatif des femmes dans la Troupe des Italiens (1760-1780) :
le cas de Rosa Brunelli Baccelli 61
Silvia Manciatì
- 4 Le modernisme polonais : quelle(s) dramaturgie(s) ? Étude comparative
des carrières théâtrales de Gabriela Zapolska et de Stanisław
Wyspiański 76
Corinne Fournier Kiss

PARTIE 2

Entre le public et le privé

- 5 Héroïnes hors normes et espaces excentrés aux XVII^e et
XVIII^e siècles 95
Theresa Varney Kennedy

- 6 Circulations favorisées, circulations empêchées. Trajectoires de comédiennes entre scènes de société et scènes publiques à Paris (second XVIII^e siècle) 110
Suzanne Rochefort
- 7 Théâtre et désir de vivre selon Frances Burney et Mme de Staël 122
Valérie Cossy
- 8 Théâtre de (la) société dans les « romans de l'actrice » de la fin du XIX^e siècle 141
Corinne François-Denève
- 9 Les théâtres de Jane Dieulafoy : entre intimité et arènes 156
Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

PARTIE 3

Stratégies individuelles et collectives

- 10 Le rôle du comique dans la carrière de Justine Favart 173
Flora Mele
- 11 Olympe de Gouges face aux hommes 190
Jennifer Ruimi
- 12 Rose Chéri, parcours de la « Mars » du Gymnase 202
Laurène Haslé
- 13 Mme Roger de Beauvoir (née Doze) : une femme de théâtre à double titre 215
Barbara T. Cooper
- 14 À propos de la « virilité » de Valentine de Saint-Point 230
Romain Bionda
- 15 L'agentivité féminine par la création. L'exemple de Jehanne d'Orliac 251
Nathalie Coutelet

Index 265

Remerciements

Nous remercions les institutions qui ont soutenu l'organisation du colloque dont est issu le présent ouvrage : l'Université de Lausanne, par le biais du CET (Centre d'études théâtrales), du CIEL (Centre interdisciplinaire d'étude des littératures) et de la PlaGe (Plateforme en études genre), ainsi que le FNS (Fonds national suisse). Nous remercions le FNS d'avoir aussi financé la publication en accès libre de cet ouvrage.

Notes sur les contributeurs

Romain Bionda

est maître assistant en littérature comparée à l'Université de Lausanne. Il a travaillé comme chercheur FNS senior pour le projet « Femmes “en société” : rôles et importance des femmes dans l'émergence et la création des spectacles de société » (2021-2022). L'ouvrage issu de sa thèse, soutenue en 2021 et intitulée *Manières de lire les textes dramatiques : métacritique, historiographie, théorie (XIX^e-XXI^e siècles)*, est en préparation. Ses autres travaux portent notamment sur les genres de l'imaginaire ou s'inscrivent dans le domaine des humanités environnementales. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-3142-5584>.

Barbara T. Cooper

est professeure émérite de français à l'Université du New Hampshire (USA). Spécialiste du théâtre français du XIX^e siècle, de Dumas et de la représentation des Noirs sur les scènes parisiennes, elle a édité vingt-cinq volumes (pièces, romans, recueils de nouvelles) dans la collection « Autrement Mêmes » chez L'Harmattan (Paris), dont *Georges le mulâtre*, drame de Charles Garand inspiré du roman *Georges* de Dumas, et *L'Aventurière des colonies*, drame de Mme Rattazzi, petite-fille de Lucien Bonaparte et amie de Dumas.

Valérie Cossy

est professeure associée en études genre auprès de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Ses travaux et enseignements portent sur la représentation des femmes et des hommes dans les littératures d'expression anglaise et française de la fin du XVIII^e siècle à aujourd'hui. Elle a publié de nombreux articles, ainsi que *Jane Austen in Switzerland* (2006), *Isabelle de Charrière, écrire pour vivre autrement* (2012), *Alice Rivaz, Devenir romancière* (2015). En 2022, elle a dirigé avec Christine Le Quellec Cottier le volume intitulé *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*. ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-2083-5534>.

Nathalie Coutelet

est professeure au département Théâtre de l'Université Paris 8, et s'intéresse aux formes minorées de l'histoire des spectacles, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, en particulier aux théâtres à côté, aux autrices, au music-hall, au café-concert et au cirque. Elle a notamment publié *Un Théâtre à côté : la Grimace. De la Belle Époque aux années folles* (Otrante, 2020); *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère* (PUV, 2015) et codirigé avec Isabelle Moindrot *L'Altérité en spectacle* (PUR, 2015).

Emmanuelle Delattre-Destemberg

est maîtresse de conférences en Histoire contemporaine à l'Université de Valenciennes. Elle est l'auteure d'une thèse en histoire intitulée « Les enfants de Terpsichore : une histoire de l'École et des élèves de la danse de l'Académie de musique de Paris (1783-1913) ». Elle s'intéresse à l'histoire des pratiques spectaculaires et de danse théâtrale au XIX^e siècle. Elle a récemment publié un article sur « La fabrique des corps dansants au XIX^e siècle » publié dans *Romantisme* (2021/3). Elle est co-porteuse du projet ANR EnDansant (2021-2025). ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-5634-4975>.

Corinne Fournier Kiss

est privat-docent à l'Université de Berne, et habilitée en littératures comparée, française et slaves. Ses domaines de recherche actuels portent sur l'écriture féminine ainsi que sur les représentations littéraires de l'espace (villes, paysages, jardins et frontières), avec une spécialisation en écocritique. Sa plus récente monographie, également traduite en polonais, est consacrée à *Germaine de Staël et George Sand en dialogue avec leurs consœurs polonaises* (Clermont-Ferrand, 2020, et Varsovie, 2021). ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-1077-8743>.

Corinne François-Denève

est professeure à l'Université de Dijon et membre du laboratoire CPTC. Elle a écrit une thèse sur les « romans de l'actrice », avant de se consacrer aux études théâtrales et actorales. Elle a ainsi travaillé sur les représentations de comédiennes sur les planches (Marilyn), sur les « narratifs » attachés aux actrices (« boréal » dans le cas de Greta Garbo, mélodramatique dans le cas de Vivien Leigh), sur des actrices dites comiques (Sophie Daumier, Jacqueline Maillan). Elle est par ailleurs traductrice des « invisibles » du matrimoine théâtral scandinave. ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-7655-7647>.

Perry Gethner

était professeur de français à Oklahoma State University aux Etats-Unis. Il a consacré une centaine d'articles au théâtre français de la première modernité, surtout sur les thèmes religieux, la dramaturgie et la mise en scène, et au livret d'opéra. Il a aussi publié de nombreuses éditions critiques et des traductions d'œuvres de femmes dramaturges et de contemporains masculins de Corneille et de Racine.

Marie Glon

est maîtresse de conférences au département Danse de l'Université de Lille. Elle est l'auteure d'une thèse en histoire intitulée « Les Lumières

chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760) ». Elle a codirigé le numéro spécial de la revue *European Drama and Performance Studies* portant sur la question de la danse et de la morale (2017) et participe à plusieurs projets européens et internationaux relatifs aux circulations des pédagogies en danse. Elle est co-porteuse du projet ANR EnDansant (2021-2025).

Laurène Haslé

est docteure en histoire moderne et contemporaine et en Études théâtrales. En 2020, elle soutient une thèse sur « La Direction d'Adolphe Lemoine-Montigny au Théâtre du Gymnase de 1844 à 1880 », sous la direction de Jean-Claude Yon (École Pratique des Hautes Études) et d'Isabelle Moindrot (Paris 8). Ses recherches portent, entre autres, sur le métier de directeur de théâtre, sur l'histoire de la mise en scène (et notamment de ses prémisses), mais aussi sur l'histoire du Théâtre du Gymnase et des personnalités liées à cette salle de spectacle.

Theresa Varney Kennedy

est professeure de français à l'université Baylor, au Texas. Elle a publié des articles sur le théâtre du XVII^e siècle et sur les femmes dramaturges des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle a coédité les *Proverbes dramatiques* de Madame de Maintenon (Classiques Garnier, 2014). Elle est l'auteure de *Women's Deliberation: The Heroine in Early Modern French Women's Theater (1650-1750)* (Routledge, 2018). ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-7171-1174>.

Silvia Manciatì

est chargée de recherche de l'Université de Rome « Tor Vergata » et qualifiée aux fonctions de maître de conférences. Elle est chercheuse associée au Centre d'études supérieures de la Renaissance (CNRS - UMR 7323). Ses recherches portent sur la période française de Carlo Goldoni, sur le rapport entre auteur et acteurs et entre texte et mise en scène au XVIII^e siècle, en France et en Italie, ainsi que sur le rôle des femmes dans la Commedia dell'Arte.

Yseult Martinez

est docteure en Histoire moderne de Sorbonne Université. Elle est spécialiste de l'histoire des spectacles et de l'histoire culturelle anglo-saxonne du XVIII^e siècle. Après avoir été post-doctorante au sein du projet ANR EnDansant, elle est post-doctorante au sein du programme ANR « Les castrats : expériences de l'altérité dans l'Europe des Lumières » (Université d'Angers). Elle prépare la

publication de sa thèse consacrée à la réception de cinq personnages féminins dans les opéras de Handel (Londres, 1730-1737) chez Classiques Garnier.

Flora Mele

est docteure en Littérature française de Sorbonne Université. Elle est spécialiste des Favart, sur lesquels elle a soutenu une thèse à label européen qui a été publiée sous le titre *Le Théâtre de Charles-Simon Favart, histoire et inventaire des manuscrits* (Champion, 2010). Elle a écrit une vingtaine d'articles sur les Favart et a édité le premier tome de *Théâtre de la Foire et Théâtre italien complets* de Barthélémy-Christophe Fagan (Classiques Garnier, 2020). ORCID : <https://orcid.org/0009-0002-8589-6354>.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

est professeure émérite à l'Université Paris-Est Créteil. Elle est spécialiste du théâtre du XVIII^e siècle (théâtres officiels et théâtres privés), de littérature d'éducation et s'intéresse à l'entrée des femmes en littérature. Elle a publié de nombreux ouvrages et articles sur ces domaines et participe à la publication des théâtres de Rousseau, Voltaire et Destouches. Elle a dirigé une anthologie sur les théâtres d'éducation au XVIII^e siècle (*L'Enfant rêvé*, Garnier, 2022).

Valentina Ponzetto

est privat-docent à l'Université de Lausanne. Elle y a dirigé les projets de recherche FNS « Théâtres de société. Entre Lumières et Second Empire » (2016-2021) et « Femmes "en société". Rôles et importance des femmes dans l'émergence et la création des spectacles de société » (2021-2022). Ses travaux portent actuellement sur la littérature dramatique, la dramaturgie et la vie théâtrale des XVIII^e et XIX^e siècles, sur l'esthétique des genres dramatiques, sur les théâtres de société et sur la place des femmes dans le monde théâtral. Elle a codirigé le volume *Femmes de spectacle au XIX^e siècle* (2022). ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-6599-5630>.

Suzanne Rochefort

est docteure en histoire moderne, agrégée d'histoire et ancienne élève de l'ENS Lyon. Elle a soutenu en 2021 sa thèse à l'EHESS sous la direction d'Antoine Lilti, publiée sous le titre *Vies théâtrales. Le métier de comédien à Paris entre Lumières et Révolution* (Champ Vallon, 2024). Avec Jan Synowiecki et Guillaume Lancereau, elle a également écrit *Échos des Lumières. Un XVIII^e siècle pour aujourd'hui* (Nouveau Monde, 2022).

Jennifer Ruimi

est maîtresse de conférences à l'université Paul-Valéry Montpellier-3, membre de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186). Spécialiste du théâtre du xviii^e siècle, elle a publié un ouvrage sur le théâtre de société (*La Parade de société au 18^e siècle, une forme dramatique oubliée*, Champion, 2015) et s'intéresse aujourd'hui aux rapports entre théâtre et santé au xviii^e siècle. Elle a par ailleurs co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs portant sur le théâtre. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-3788-9785>.

Guillaume Sintès

est maître de conférences en danse à l'Université de Strasbourg. Ses travaux s'intéressent à l'archive, la mémoire et l'histoire en danse et, plus particulièrement, aux métiers de chorégraphe et de pédagogue. Il a dirigé les ouvrages *Danser en Mai 68. Premiers éléments* (Paris 8, 2014) et *Danser en 68. Perspectives internationales* (Deuxième époque, 2018). Pour la revue *Recherches en danse*, il coordonne les numéros thématiques « Mémoires de l'œuvre » (2019) et « Enseigner la danse. Représentations et statuts du métier » (2024).

INTRODUCTION

Carrières de femmes dans les arts du spectacle : obstacles et stratégies, de 1650 à 1914

Valentina Ponzetto et Romain Bionda

Résumé

Cet article introduit l'ouvrage intitulé *Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre). Création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914*. Avant d'en présenter le sommaire, il propose un inventaire des principaux obstacles rencontrés par les femmes de spectacle tout au long de la période considérée et de ce qui peut s'apparenter à des « stratégies de carrière » : consolidation et exploitation d'un réseau familial, marital ou social ; développement de profils polyvalents et construction d'une trajectoire sur le principe du cumul des rôles et fonctions, parfois non reconnu officiellement ; investissement dans des activités artistiques privées ou semi-publiques.

Mots clés

arts du spectacle – carrières féminines – stratégies de carrière – études de genre – histoire culturelle – matrimoine – théâtres de société

Abstract

This article introduces the volume *Women and the Stage (Dance, Opera, Theatre): Creation, Representation and Sociability, 1650-1914*. We list the main obstacles faced by women artists throughout the period under consideration. We then set out what can be interpreted as their “career strategies:” expanding and exploiting the network of their social relations and family ties, by blood and by marriage; building up a diverse profile and basing their trajectory on an array of roles and functions, sometimes without official recognition; investing in private or semi-public artistic performances. We conclude by summarizing the contents of the volume.

Keywords

performance arts – women's career – career strategies – gender studies – cultural history – women's heritage – society theatre

La question des parcours professionnels des femmes reçoit aujourd'hui une attention grandissante : on s'interroge tantôt sur l'accessibilité de certaines positions et fonctions, tantôt sur les conditions de possibilité d'une représentation paritaire des genres et des sexes dans toutes les professions et au sein des conseils, comités ou commissions décisionnels ; on réfléchit aussi au caractère genré de certaines résistances rencontrées par les femmes durant leur carrière – résistances qui peuvent s'avérer des obstacles insurmontables. Le monde du spectacle ne fait pas exception. Lors de la troisième édition des Assises pour l'égalité, la parité et la diversité dans le cinéma et l'audiovisuel, qui a eu lieu en novembre 2020 au Théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris, la comédienne, scénariste et réalisatrice à succès Agnès Jaoui dresse un tableau sans compromis de la situation. Elle fait le récit de son parcours personnel et professionnel au prisme de sa progressive prise de conscience des difficultés genrées qui, à divers niveaux, s'imposent aux femmes artistes (et auxquelles, dans le cas d'Agnès Jaoui comme dans celui de beaucoup d'autres, s'ajoutent des abus et des violences de plusieurs types) :

Vers 16 ans, au cours de théâtre où j'étais inscrite, je me suis rendu compte que pour dix rôles d'hommes il y en avait deux ou trois de femmes, et qui offraient peu de possibilités d'identification, à savoir : l'obligatoirement jeune et belle fille à marier ; la soubrette, moins obligatoirement jeune et belle ; la marâtre qui pouvait à loisir être laide et vieille, puisque périmée, impropre à la consommation. Plus tard, j'allais me rendre compte que, durant ces études, beaucoup de bandes de garçons allaient se constituer et travailler ensemble et très peu de bandes de filles.

Vers 19 ans, je me suis rendu compte que je n'avais pratiquement lu que des livres écrits par des hommes et dont les héros principaux étaient des hommes. [...]

Vers 30 ans, quand je faisais des interviews à l'étranger, j'étais très fière de clamer qu'en France nous étions 20% de femmes réalisatrices, bien plus que dans n'importe quel autre pays du monde. Vers 34 ans, je me suis rendu compte que cela signifiait [...] que 80% des films étaient réalisés par des hommes et je me suis demandé pourquoi j'avais été si fière d'un pourcentage aussi nul, quelle puissante acceptation de mon infériorité

m'avait fait me réjouir d'un chiffre aussi minable. [...] Vers 35 ans, [...] [j]e me suis rendu compte que mes amies actrices travaillaient moins que mes amis acteurs.

Vers 45 ans, je me suis rendu compte qu'il existait beaucoup plus d'écrivaines, de compositrices, de réalisatrices, de peintresses que je ne le croyais, mais qu'elles avaient été mystérieusement effacées de notre patrimoine. Je me suis rendu compte à ce moment-là aussi qu'on disait patrimoine et non matrimoine. [...]

Depuis quelques années, on s'est rendu compte qu'une seule femme avait obtenu le César de la meilleure réalisatrice¹.

Ce récit autobiographique, qui met en relation des événements vécus, des considérations personnelles et des données chiffrées sur le contexte socio-culturel, a été largement relayé par la presse. Sous l'angle des rapports genrés, il pointe une série de difficultés ayant diversement trait à la représentation des femmes dans la société et les arts, aussi bien en termes de présence dans les métiers, les programmations et les institutions qu'en termes de modèles transmis par les actes, les discours et les œuvres. Loin d'être propres au monde contemporain, ces difficultés ont une longue histoire, que ce volume entend explorer.

1 Où sont les femmes ?

Le constat de la sous-représentation des femmes est à la fois actuel et historique. En France, le rapport 2012-2017 de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, intitulé significativement *Où sont les femmes ? Toujours pas là !*, signalait les ratios suivants pour les théâtres, orchestres et opéras subventionnés étudiés : 27 % de metteuses en scène, 23 % de femmes solistes instrumentistes, 21 % d'autrices programmées, 12 % de directrices de théâtres nationaux, 11 % de directrices de maisons d'opéra, 5 % de femmes librettistes, 4 % de cheffes d'orchestre et 1% de compositrices. Si l'*Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2022* du Ministère de la Culture français montre une nette progression, la parité n'est pas atteinte, notamment en ce qui concerne les postes de direction d'établissements publics de la culture, avec des chiffres qui oscillent, selon les types d'institution, entre 13 % (Centres nationaux de création musicale) et 42 %

¹ Discours disponible sur la chaîne Youtube de *Télérama*, sous le titre « Le discours féministe puissant d'Agnès Jaoui » : <https://www.youtube.com/watch?v=uwcjxMfBQEI>.

(Centres dramatiques nationaux) de femmes. Un écart salarial entre hommes et femmes dans les métiers du spectacle subsiste par ailleurs, de l'ordre de 15 % dans le secteur public et de 19 % dans le secteur privé.

En Suisse, une étude préliminaire réalisée entre 2019 et 2021 par le Centre d'études sur le genre de l'Université de Bâle, sur mandat de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia et du Swiss Center for Social Research (Zimmermann, 2021), a donné des résultats comparables, résumés par trois « constats ». D'abord, « [l]es femmes sont en moyenne sous-représentées aux postes de direction » (*Les Relations de genre dans le secteur culturel suisse*, s.d., p. 1) d'institutions musicales et scéniques. Ensuite, elles sont principalement actives dans la création artistique en assumant des rôles d'interprétation (la parité n'est toutefois pas atteinte, sauf en danse) : seulement 15 % des pièces de théâtre et 2,3 % des œuvres musicales classiques jouées sont écrites par des femmes ; seulement 31,2 % de femmes sont responsables d'une mise en scène, 38,5 % d'une chorégraphie et 6,6 % de la conduite d'un orchestre. Enfin, si elles reçoivent environ 50 % des prix destinés au théâtre, à la danse et à la performance, elles sont généralement moins rémunérées que les hommes pour un même emploi, avec un écart difficile à chiffrer, en raison de l'opacité des données salariales du secteur.

Ces bilans semblent le résultat tangible de siècles de préjugés tenaces, qui ont fait de l'industrie du spectacle une « place forte masculine » (Evain, Gethner et Goldwyn, 2014, p. 9) peu favorable aux carrières féminines – à l'instar d'ailleurs d'autres activités professionnelles liées à des formes de pouvoir ou hautement exposées à la visibilité dans l'espace public. Dans le monde des arts de la scène, au moins trois observations s'imposent sur le temps long, qui donnent une profondeur historique aux phénomènes contemporains précédemment évoqués.

La première observation tient au fait que les femmes n'ont que rarement accédé aux métiers et fonctions d'autrice, de compositrice, de librettiste, de metteuse en scène ou de directrice de théâtre. Quelques études sur le sujet existent, notamment à propos du XIX^e siècle français (p. ex. Fix et Ponzetto, 2022) ou britannique (p. ex. Burroughs, 2000 ; Donkin et Davis, 1999). Dans les faits, des règlements interdisant aux femmes l'accès à des fonctions managériales ou perçues comme intellectuelles ont été émis à divers moments de l'histoire. En France par exemple, on défend par une ordonnance royale datée du 8 décembre 1824 de confier aux femmes la direction d'une troupe théâtrale ou d'une exploitation dramatique². L'ordonnance n'est abrogée qu'en 1864, par le

2 Selon les juristes, cette ordonnance « est fondée sur des raisons de convenance ; elle a pour but de préserver la discipline des troupes de tous les dangers qu'elle pourrait courir dans la main des femmes » (Lacan et Paulmier, 1853, t. 1, p. 72).

décret impérial du 6 janvier relatif à la liberté des théâtres. Du XVI^e au XX^e siècle, certains acquis sont parfois remis en cause. Les femmes sont par exemple exclues du comité de lecture de la Comédie-Française à deux reprises : d'abord en 1683, à peine trois ans après sa création ; ensuite entre 1853 et 1910, après leur réintégration au XVIII^e siècle (Bara, 2019)³. À certains moments, l'accès à une formation institutionnelle leur est également refusé dans plusieurs domaines. Par exemple, « le Conservatoire de Paris, à sa création en 1795, n'accueillit des jeunes filles qu'en classes de solfège, clavier, chant et art dramatique » (Launay, 2006, p. 13). Les portes des classes de composition leur sont fermées jusqu'à la fin du XIX^e siècle ; la pratique de certaines catégories d'instruments ne leur est accordée que lentement et difficilement (Traversier et Ramaut, 2019)⁴.

Si l'existence de carrières de performeuses – d'actrices, de cantatrices ou de danseuses – semble une évidence depuis le milieu du XVII^e siècle, consacrée en quelque sorte par l'émergence du vedettariat et des « divas » au XIX^e siècle (Filippi, Harvey et Marchand, 2017), dont certains « romans de l'actrice » étudiés dans ce volume par **Corinne François-Denève** gardent la trace, rappelons que les femmes n'ont pas toujours été libres d'exercer leur art. Dans l'Europe moderne, l'apparition des actrices professionnelles s'avère relativement tardive et géographiquement irrégulière⁵. En Angleterre, cela n'est vraiment le cas qu'à partir de 1660⁶. Dans les États pontificaux, une interdiction

3 Le sociétaire Edmond Got notait dans une entrée datée du 27 juillet 1851 de son *Journal* que les femmes « sont peut-être de trop dans le Comité », car « bien que très finement impressionnables, elles y apportent trop souvent de mesquines considérations personnelles » (1910, t. I, p. 274-275). Il est inutile de préciser que Got ne semble pas s'inquiéter particulièrement des possibles « mesquines considérations personnelles » de ses confrères.

4 Les raisons de certaines résistances ont de quoi étonner aujourd'hui : jouer d'un instrument à vent, par exemple, a pu être considéré comme inapproprié à la gent féminine, car l'effort physique requis par la pratique « enlaidit particulièrement les femmes en déformant leur visage. De plus, la position de jeu, voire le geste musical lui-même sont trop suggestifs : avoir un instrument dans la bouche ou posé sur les lèvres était jugé indécent et pouvait mettre en question la morale de la femme » (Santana, 2019, p. 116).

5 Les actrices professionnelles apparaissent en Europe à partir du XVI^e siècle, avec plus ou moins de retards et de difficultés selon les pays. Jusque-là, les troupes itinérantes comprenaient des femmes parmi leurs effectifs, mais celles-ci participaient aux spectacles comme jongleuses, chanteuses ou acrobates (voir Evain, 2001). La crainte, brandie par les moralistes de l'Ancien Régime, d'une fascination excessive de la population pour les spectacles et des désordres que celle-ci pourrait entraîner était doublée, à l'égard des interprètes féminines, de toutes sortes de fantasmes érotiques, troublants et déstabilisants pour les critiques et censeurs masculins (Lecerclé et Thouret, 2019).

6 À l'époque élisabéthaine et sous le règne de Charles I^{er} d'Angleterre, les rôles féminins étaient joués dans une proportion très majoritaire par des garçons, voire exclusivement par ces derniers : « On suppose généralement que des garçons ont joué tous les rôles féminins, bien que cela ne soit pas du tout certain. Les femmes plus âgées, en particulier les femmes comiques, peuvent avoir été jouées par des hommes [*It is normally assumed that boys played all of the*

des femmes sur les scènes publiques s'étend de 1558 à 1798⁷. Même après la levée de ces interdictions, plusieurs femmes sont concrètement empêchées de monter sur scène par leur mari, à l'instar de Mlle Doze, contrainte de quitter la Comédie-Française après son mariage en 1847 avec l'écrivain et mondain Roger de Beauvoir, comme **Barbara T. Cooper** le rappelle dans ce volume. Les femmes mariées sont en effet soumises à la tutelle de leur époux – et généralement à celle d'un homme de la famille, père ou frère, si elles sont célibataires. Selon le *Code du théâtre* de 1882, une femme « ne peut contracter un engagement dramatique sans l'autorisation de son mari, alors même qu'elle aurait déjà reçu son consentement pour un premier engagement » (Le Senne, 1882, p. 191). Un mari avait en outre des droits sur les gains de son épouse : en France, celle-ci ne peut disposer librement de son salaire qu'à partir de 1907. De telles contraintes menacent de nombreux aspects de leur (relative et fragile) autonomie sociale : leurs conséquences sur les parcours professionnels et sur la santé financière des femmes se révèlent fondamentales. Seul le statut de veuve ou, plus tard, de divorcée autorisait les femmes à choisir et à mener seules leur carrière, qui s'avère néanmoins tributaire des choix antérieurement validés par leur mari. Dans les faits, l'agentivité des femmes se trouvait en outre conditionnée, voire entravée par les jugements moraux ou les préjugés quant à leur prétendu manque de sérieux, de gravité, de professionnalisme ou d'autorité. Largement répandues et documentées, ces opinions dépréciatives sont souvent présentées par leur auteur sous la forme d'un constat ou d'une évidence partagée. Elles justifient d'ailleurs explicitement un grand nombre des limitations imposées aux femmes par des lois ou des règlements. Presque toutes les contributions rassemblées dans ce volume en font état.

La quantité restreinte de personnages féminins dans les pièces et les livrets conditionnait également les carrières des performeuses⁸ : le nombre de femmes sur les planches était sans doute moins élevé que celui des hommes.

women's roles, although this is by no means certain. Older women, especially the comic ones, may have been played by men]. » (Brockett, 1982, p. 199). Les actrices anglaises professionnelles sont autorisées à monter sur scène à partir de 1660, quand la Restauration de Charles II fait rouvrir les théâtres, fermés depuis dix-huit ans par décret du Parlement puritain (voir Howe, 1992).

7 Cette interdiction de la scène théâtrale et musicale aux femmes est officiellement proclamée par un édit du Pape Sixte V en 1558. Elle sera levée en 1798 avec l'arrivée des troupes françaises (Günsberg, 1997, p. 58 ; Goulet, 2021, p. 14).

8 En mai 2023, parmi les 1730 textes de théâtre des XVI^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles mis en ligne sur le site Théâtre classique, on dénombre 30,1 % de personnages féminins (4651 sur un total de 15436), dont 28,3 % de femmes dans le groupe d'âge « adulte » (3933 sur 13920), 30,8 % chez les « vieux » (79 sur 256), 50,4 % chez les « jeunes » (533 sur 1057), 44,4 % chez les « enfants » (84 sur 189) – et aussi 15,4 % parmi les « morts »

Par ailleurs, le relatif manque de diversité de ces personnages cantonnait à peu près les comédiennes aux rôles d'amoureuse ou de soubrette, puis de mère noble ou de duègne. Cette observation, qui mériterait une étude à part entière, compte sans doute parmi les raisons ayant encouragé certaines actrices à écrire elles-mêmes des pièces, pour pouvoir porter à la scène des personnages et des problématiques plus variés ou moins stéréotypés. Ainsi que **Theresa Varney Kennedy** et **Valérie Cossy** le montrent dans leurs contributions, la première à propos de pièces de Françoise Pascal (1655), Catherine Durand (1699) et Mlle Huau (1739), la seconde à propos de pièces de Frances Burney (1791) et Germaine de Staël (1811), plusieurs autrices ont proposé des rôles féminins relativement critiques des normes de genre ou moins convenus à cet égard que la majorité des rôles écrits par des hommes. L'appel de Valentine de Saint-Point à la réalisation d'un « théâtre de la femme », commenté dans ce volume par **Romain Bionda**, consiste explicitement à créer des personnages féminins « complexe[s] » et émancipés d'un regard masculin (Saint-Point, [1913] 2015, p. 473), que l'autrice dit être l'une des premières à élaborer. La complexité revendiquée par Saint-Point paraît bousculer les rapports et identités de genre, mais d'une manière qui peut sembler ambivalente : ses déclarations quant à la « virilité » de certaines femmes correspondent, au début des années 1910, d'une part à l'affirmation de la possibilité pour les femmes d'égaliser les hommes les plus talentueux – la virilité n'étant pas, selon elle, l'apanage des hommes, ni même particulièrement répandue parmi ceux-ci –, d'autre part à une déploration de la masculinisation excessive des femmes trop « virilisées », chez qui des qualités féminines comme la « grâce » ([1913] 2015, p. 470) ne seraient plus assez présentes.

2 Faiblesse des réseaux féminins et déni d'antériorité

Le premier constat historique concerne donc les limitations juridiques, institutionnelles et sociales ayant restreint ou empêché l'accès des femmes à certains rôles, fonctions ou métiers du spectacle, en particulier ceux directement liés à des postes de direction, en prise avec la création des œuvres ou réputés intellectuels. Ces limitations ont plus généralement contraint toute pratique professionnelle et artistique des femmes. Elles méritent d'être rappelées pour écarter l'idée, souvent formulée, que l'absence des femmes de l'histoire littéraire et théâtrale serait notamment due à un manque de talent, de compétence

(2 sur 13). Pour des statistiques plus récentes (le site est continuellement mis à jour), voir : <https://www.theatre-classique.fr/pages/PagePersonnages.html>.

ou d'engagement. Outre que la valeur de nombreuses œuvres créées par des femmes est indiscutable, les considérations sur leurs prétendument faibles prédispositions artistiques et capacités intellectuelles, très régulièrement répétées jusqu'à nos jours, se révèlent démenties par les faits dès que les limitations dont il vient d'être question sont levées, atténuées ou contournées d'une manière ou d'une autre, par exemple par l'investissement dans un cadre relevant des théâtres de société – nous y reviendrons.

Le deuxième constat historique tient à la faiblesse des réseaux féminins où régnerait une forme positive de sororité, autrement dit au déficit de soutien et au peu d'opportunités de collaboration entre femmes, malgré le rôle que peuvent jouer une mère, une enseignante ou une amie. Assez rarement évoqué par les études sur les femmes de spectacle, ce deuxième constat paraît solidaire du premier, puisqu'il est en partie une conséquence du manque d'autonomie juridique et financière des femmes et de leur défaut de pouvoir institutionnel, social et symbolique. Ainsi que le signalent plusieurs études rassemblées dans ce volume, l'appui financier, social, artistique ou symbolique d'hommes s'est en effet révélé déterminant pour les carrières féminines. Il peut s'agir d'un mari, d'un amant, d'un mentor ou d'un ami de la famille. Les comédiennes Justine Favart au XVIII^e siècle, comme le rappelle **Flora Mele**, et Rose Chéri au XIX^e siècle, comme le montre **Laurène Haslé**, ont par exemple pu profiter des avantages liés au mariage avec un collègue, auteur, chef de troupe ou directeur de théâtre, institutionnellement doté de quelque pouvoir et prêt à partager responsabilités et opportunités avec son épouse. Pour sa part, **Nathalie Coutelet** indique que Jehanne d'Orliac parvient à « crever le plafond de verre » en faisant jouer sa première pièce en 1905, mais en grande partie grâce au soutien de Pierre Loti, un ami de sa famille.

Cela se vérifie aussi dans le cas des nombreuses actrices, cantatrices et danseuses qui étaient des « enfants de la balle », c'est-à-dire qui sont nées dans une famille d'artistes et qui ont pu profiter dès leur plus jeune âge de l'enseignement et du soutien offert par un clan familial, comme les Béjart du temps de Molière, les Balletti ou les Biancolelli dans la Comédie-Italienne du XVIII^e siècle ou encore la famille Garcia au XIX^e siècle, dont sont issues les deux grandes artistes lyriques Maria Malibran et Pauline Viardot. Le fait qu'il a manqué, au moins jusqu'au tournant du XX^e siècle, des réseaux professionnels ou des formes associatives plus ou moins institutionnalisés, exclusivement féminins ou mixtes, qui impliquent amitié, camaraderie et soutien mutuel entre artistes femmes a sans doute freiné l'épanouissement de carrières féminines non supportées par une entreprise familiale⁹. Les dames admises au sein

9 Une étude historique et sociologique relative à l'époque moderne dans le cadre du programme de recherche « Réseaux de femmes, femmes en réseaux » a été menée il y a une

d'académies et sociétés savantes ont été fort rares sous l'Ancien Régime et les tentatives réitérées, depuis la fin du XVIII^e siècle, de créer une « Académie des femmes » n'ont pas abouti¹⁰. Les liens de soutien et de transmission entre femmes, dont les traces sont difficiles à faire émerger, ne sont pas inexistantes, mais s'avèrent sans aucun doute bien moins formalisés et efficaces que les formes de camaraderie masculine suscitées par les écoles, les académies, les cénacles et autres cercles artistiques (à leur sujet, voir p.ex. Agulhon, 1977 ; Marchal, 2006 ; Glinoyer et Laisnay, 2013).

Enfin, le troisième constat, aujourd'hui nettement établi et souvent rappelé, réside dans l'oubli ou dans l'invisibilisation des parcours accomplis et des œuvres réalisées par des femmes du passé, entraînant pour les générations d'artistes ultérieures, jusqu'à aujourd'hui, un déficit de légitimité. La recherche récente, notamment sur les autrices (Reid, 2020), a montré que cette invisibilisation était double, d'abord causée par la place souvent marginale des femmes dans le monde de la création artistique de leur temps, puis par les oublis successifs de l'histoire littéraire et culturelle. Les canons académiques et scolaires institués ont aussi participé à la dévalorisation *a posteriori* de certaines œuvres de femmes largement diffusées et appréciées de leur temps : soit en entérinant leur disparition de la mémoire collective, soit en les reléguant à une littérature « de genre », considérée comme de moindre valeur, de second rayon, à l'instar du roman sentimental ou de la littérature de jeunesse. Les quelques « grandes » œuvres littéraires retenues comme telles par l'histoire littéraire et culturelle sont alors célébrées au prisme de leur exceptionnalité, voire du prétendu « caractère inédit » de la présence des femmes dans les domaines de la création artistique – dans une mécanique entretenant paradoxalement l'exclusion généralisée des femmes du canon : « Si elles [les quelques autrices valorisées] sont exceptionnelles, c'est que les autres, toutes les autres, représentent la règle, l'ordre, l'ordinaire » (Planté, 2015, p. 223). Autrement dit, les exceptions confirmeraient la règle : les femmes, dans leur écrasante majorité, ne produiraient pas d'œuvre mémorable. La réitération fort longue de ce motif « entrave continuellement leur participation à la littérature, leur infligeant un "déli d'antériorité". Sans fonds mémoriel d'une généalogie d'auteurs suffisamment

dizaine d'années sous la direction de Dominique Picco (2013). Elle prenait en compte l'insertion des femmes dans des réseaux religieux, socio-politiques ou marchands. Une étude du monde du spectacle reste encore entièrement à faire.

- 10 On signale notamment un projet promu sous l'Empire par Elisa Bonaparte, Fontanes et Mme Dufrénoy, jamais concrétisé, puis un éphémère Athénée des dames fondé en 1822. Le comte Jules de Castellane, épaulé par Sophie Gay, Delphine de Girardin et Virginie Ancelot, est à l'origine de deux tentatives de fonder une « Académie des femmes » sur le modèle de l'Académie Française : l'une en 1840, l'autre en 1843. (Voir Une vieille Saint-Simonienne, 1899, et A. Martin-Fougier, 1990, p. 306-307).

nombreuses, les écrivaines ont été privées des avantages que procurent les bénéfiques d'un héritage symbolique.» Cette « rhétorique de la nouveauté » les présente ainsi « comme d'éternelles débutantes du monde des Lettres » (Naudier, 2010, p. 7). Ce « déni d'antériorité » fait donc plus qu'effacer la part de « matrimoine » (Hertz, 2002 ; Evain, 2017) de notre patrimoine, ou plutôt de notre héritage culturel : il prolonge ses effets dans le monde contemporain, en contribuant à la disqualification des femmes artistes actuelles. Construire des antécédents féminins encouragerait sans doute les créatrices d'aujourd'hui, en offrant par ailleurs des modèles moins conformes, peut-être, aux canons établis et, à ce titre, susceptibles de servir de sources d'inspiration nouvelles pour tout le monde. À la lumière d'une meilleure connaissance des productions des femmes, la critique littéraire contemporaine réévalue amplement notre appréciation de leur contenu et de leur importance en termes d'histoire culturelle ; il convient d'appliquer le même type de révision critique aux créations des femmes de spectacle, largement moins étudiées que les poétesses et les romancières.

Contribuer au dépassement de l'obstacle du « déni d'antériorité » et à une réappropriation de notre matrimoine théâtral constitue un premier objectif de ce volume, qui prend le relais des études récentes ayant permis une première reconnaissance de la place et de l'importance des femmes de spectacle, en particulier des autrices de théâtre, dans la création artistique et dans l'histoire culturelle (Krakovitch, 1980 et 2012 ; Finch, 2000 ; Newey, 2005 ; Johnston, 2014 ; Rossello-Rochet, 2020). Ces études fournissent un premier balisage, pour ainsi dire encyclopédique, complété par des dictionnaires généralistes comme le *Dictionnaire universel des créatrices* (Didier, Fouque et Calle-Gruber, 2013) et le *Dictionnaire des femmes des Lumières* (Krief et André, 2015), ainsi que par des recueils biographiques plus ciblés, comme le pionnier *French Women Playwrights before the Twentieth Century*, brièvement sous-titré *A Checklist* (Beach, 1994). Ce corpus récemment établi de personnalités, de parcours et d'œuvres ouvre en effet la voie à des analyses approfondies.

3 Rectification des perspectives et réappropriation du matrimoine

Au profit d'une démarche la plus analytique possible, dans ce domaine où subsistent encore de nombreuses inconnues et incertitudes qu'il convient par ailleurs de préciser – d'où l'attention portée dans ce volume au déroulé des événements survenus dans la vie des artistes dont il est question –, nous avons choisi de nous concentrer sur les obstacles rencontrés par des femmes ayant tenté de se frayer un chemin dans les différents métiers du spectacle,

en adoptant une perspective très large qui prend en compte le théâtre, la musique et la danse d'une période allant du milieu du XVII^e siècle à la Première Guerre mondiale.

De cette manière – et il s'agit là d'un deuxième objectif du volume –, nous avons voulu proposer, au gré d'une quinzaine d'études de cas singuliers, une vue plus généralisante sur ces parcours, tout en évitant autant que possible certains écueils, en particulier les illusions de perspective créées par la distance temporelle, auxquelles les historiennes et historiens sont habitués, ou par l'hyperfocalisation sur le genre des artistes, qui conduit parfois à négliger d'autres aspects. Par exemple, comme le suggère **Perry Gethner** dans ce volume, la mise à l'écart de Madame de Saintonge comme librettiste pour la cour au profit de rivaux masculins, à la fin du XVII^e siècle, n'est pas à inscrire uniquement sous les rubriques de la misogynie et de la cabale : le déclin du goût pour la tragédie lyrique constituerait un facteur important de son éclipse. De fait, interpréter les difficultés d'une femme à trouver le succès et à conserver l'estime de ses pairs et du public se révèle souvent difficile. **Jennifer Ruimi** s'interroge ainsi sur celles éprouvées par Olympe de Gouges à faire représenter ses pièces à la Comédie-Française : dans quelle mesure faut-il y voir la trace de préjugés genrés d'un comité de lecture masculin à propos d'une femme, ou de la suffisance et de la méfiance des Comédiens-Français envers toute plume inconnue et provinciale, ou encore du caractère emporté de l'autrice et de son apparent manque de savoir-faire mondain, eux-mêmes informés par les comportements et réactions d'autrui ? De son côté, **Corinne Fournier Kiss** se demande à quel point le genre de Gabriela Zapolska explique sa réputation auréolée de scandale, son relatif insuccès (malgré l'estime appuyée de certains pairs) et l'oubli dans lequel sont tombées ses œuvres. Il s'agit en somme de se mettre à l'abri d'une simplification réductrice des réalités de vie et de carrière, qui s'avèrent complexes sur le plan empirique et largement inaccessibles dans leurs détails. Ce faisant, il s'agit aussi de veiller à interroger autant que possible les grilles de lecture du XXI^e siècle et notre vocabulaire en lui-même, qui sont susceptibles de conduire à des malentendus, comme dans le cas de la « virilité » des femmes défendue par Valentine de Saint-Point.

Un autre type de redressement de la perspective consiste à prendre en considération le caractère polyvalent des personnes travaillant dans le monde du spectacle, notamment aux XVII^e et XVIII^e siècles : les interprètes, hommes et femmes, étaient souvent amenés à participer à la direction de troupes, à prendre des décisions qu'on considérerait aujourd'hui du ressort de la personne statutairement en charge de la mise en scène ou de la chorégraphie, ou à assumer des fonctions de pédagogue en formant la relève des jeunes artistes. Ces interprètes pouvaient aussi céder à la tentation de composer leur propre

répertoire, parfois en collaboration entre elles et eux ou avec des auteurs et compositeurs professionnels (majoritairement masculins). Or, cette polyvalence n'est pas toujours passée à la postérité, *a fortiori* pour les femmes interprètes dont l'implication dans d'autres métiers était peut-être moins fréquente et plus facilement occultée, surtout en cas de collaboration avec un homme. Ainsi, les recherches d'**Emmanuelle Delattre-Destemberg**, **Marie Glon**, **Yseult Martinez** et **Guillaume Sintès** mettent-elles en lumière, dans ce volume, la multiplicité des fonctions assumées par certaines femmes dans le domaine de la danse. Celles-ci connaissent notamment une importante activité d'enseignement, même si les noms de ces femmes n'apparaissent que rarement dans les registres ou les actes notariés, sauf quand une veuve reprend en son nom l'activité professionnelle de son mari. Par ailleurs, la participation des femmes à la composition chorégraphique est rarement valorisée. Encore au début du xx^e siècle, la danseuse et maîtresse de ballet Louise Stichel doit intenter un procès à Reynaldo Hahn et aux héritiers de Catulle Mendès pour faire reconnaître sa part dans la création de *La Fête chez Thérèse* (1910). De même, on sait aujourd'hui que des actrices de la Comédie-Italienne ou des spectacles de la foire avaient également une activité d'autrice, néanmoins occultée pour la postérité par le caractère de ces œuvres semi-improvisées sur canevas, rarement publiées et parfois écrites en collaboration. C'est le cas pour Rosa Brunelli Baccelli qui, comme le montre **Silvia Mancinati**, n'était pas seulement une célèbre comédienne, mais aussi l'autrice de plusieurs scénarios de spectacles à succès pour la Troupe des Italiens et la collaboratrice d'Antonio Collalto, interprète de *Pantalon*, à qui l'on accordait bien plus de crédit (en raison notamment de son statut de directeur de la troupe). Ces travaux montrent clairement l'importance de mobiliser des témoignages du temps, d'étudier les éventuels documents archivés et de récolter ainsi des données concrètes, utiles à l'évaluation de l'apport réel de ces femmes au développement de métiers alors en cours de professionnalisation, voire de définition.

Enfin, pour compléter le recadrage historique et restituer des pans oubliés du matrimoine théâtral, il est impératif de prendre en compte les pratiques qui sortent du cadre de l'industrie du spectacle et des théâtres institutionnels et publics, en particulier celles qui appartiennent à ce que l'on appelle « théâtres de société » jusqu'à la fin du xix^e siècle et « spectacles amateurs » ensuite. Outre que les femmes y trouvent un milieu plus mixte et égalitaire que dans le cadre des théâtres officiels (Ponzetto et Ruimi, 2022, p. 13), ces formes de représentation s'avèrent plus favorables à l'expression artistique et à l'agentivité féminine : d'une part car ces activités se déroulent dans des espaces non conventionnels, en général privés, devant un public d'amis et de connaissances plutôt que de spectateurs ayant payé leur place (Ponzetto et Ruimi, 2020),

d'autre part car elles sont perçues dans leur dimension ludique, comme des passe-temps proches des arts d'agrément, qui font traditionnellement partie de l'éducation des jeunes filles. Le contexte se rapproche plutôt de la sociabilité mondaine des salons et des bals. La participation des femmes y est donc non seulement admise, mais encore encouragée.

N'étant pas exposées dans l'espace public ni rémunérées, les actrices, autrices, musiciennes et danseuses de société ne sont soumises ni aux lois et interdictions d'État, ni aux foudres de la réprobation morale – ou pas de la même façon, et de toute manière pas avec la même intensité que les femmes évoluant dans un cadre professionnel. Les artistes de société bénéficient d'une plus grande bienveillance du public, ce qui peut contribuer à lancer un talent ou à forger une réputation – d'autant plus que les représentations auxquelles ces femmes prennent part ont parfois lieu devant un public fort nombreux (jusqu'à trois cents personnes, par exemple, chez Mlle Guimard au XVIII^e siècle ou à l'Hôtel de Castellane au XIX^e s.), qui comprend souvent des personnalités des milieux artistiques ou des élites mondaines. De nombreuses femmes ayant rencontré le succès publiquement ont bénéficié d'une expérience théâtrale privée ou semi-publique préalable. Comme le montre **Suzanne Rochefort** à propos du XVIII^e siècle, les théâtres de société ont lancé aussi bien des carrières de comédiens que de comédiennes, mais dans la mesure où ces dernières sont souvent cantonnées aux espaces privés ou semi-publics, les théâtres de société s'avèrent pour elles des « lieux stratégiques de repérage et de recrutement professionnels ». Au tournant du XX^e siècle, comme le signale **Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval**, Jane Dieulafoy capitalise sur ses succès littéraires, ses conférences données au Théâtre de l'Odéon et sur son implication dans l'organisation (avec son mari) de séances théâtrales privées pour participer en qualité de librettiste à la création de l'opéra *Parysatis* aux Fêtes de Béziers en 1902 et 1903. L'étude des carrières féminines au théâtre impose donc de prendre en compte ce que les femmes ont pu accomplir « en société ».

L'importance des théâtres de société pour le sujet est d'autant plus grande que la production féminine y est relativement abondante : la considération des seules œuvres scéniques présentées publiquement peut conduire à sous-estimer la quantité de pièces créées par des femmes au cours de l'histoire. Par exemple, le nombre d'autrices françaises de théâtre du XIX^e siècle est estimé à 200 par Alison Finch (2000), qui prend en compte uniquement celles dont les pièces ont été jouées au moins une fois sur des scènes publiques. Or, ce nombre monte à 326 selon Odile Krakovitch (2012), qui y ajoute les dramaturges « réduites à seulement publier leurs pièces, le plus souvent à compte d'auteur » et celles n'ayant jamais dépassé le stade d'un manuscrit soumis à la censure (p. 184). En fondant ses statistiques sur le catalogue de Cecilia Beach

(1994), le seul prenant en compte également des archives (parisiennes) comme la collection Rondel et d'autres fonds manuscrits des grandes bibliothèques, Julie Rossello-Rochet dénombre 345 autrices (2020, p. 31). Le compte serait probablement à revoir à la hausse encore une fois, si l'on menait une enquête dans des archives privées ou provinciales où sont conservés les manuscrits de pièces n'ayant jamais dépassé le stade de la lecture pour un cercle de salon ou de la représentation de société. Cet aspect de la création féminine n'est pas secondaire : il convient de s'y intéresser, si l'on veut disposer d'un meilleur aperçu des œuvres que les femmes ont pu produire, malgré la difficulté à établir un aperçu fiable de ces activités privées ou semi-privées¹¹, dont il ne reste souvent que peu de traces. L'étude de ce phénomène importe aussi pour les autrices reconnues et bien identifiées aujourd'hui : elle s'avère nécessaire à la compréhension des trajectoires artistiques et professionnelles de plusieurs d'entre elles. Pour ne citer que deux exemples notables, l'intégralité de la production théâtrale de Germaine de Staël, inédite de son vivant¹², était destinée à la lecture ou aux théâtres de société, et le corpus théâtral de George Sand double en quantité si l'on considère la production pour le théâtre de Nohant, dont on reconnaît désormais le rôle capital pour l'accès de son autrice aux scènes parisiennes¹³.

4 Stratégies de carrière

Après la réappropriation collective de notre « matrimoine » théâtral et la compréhension des obstacles rencontrés par des femmes de spectacle entre 1650 et 1914, le troisième objectif du volume consiste à présenter les stratégies tour à tour mises en place par ces femmes pour contourner les obstacles qui se dressent devant elles, pour se frayer un chemin dans le monde du spectacle et pour construire une carrière artistique.

La notion de « carrière », et surtout peut-être de carrière féminine, peut sembler anachronique pour l'Ancien Régime, voire encore pour le début du XIX^e siècle, époques où les métiers du spectacle sont en voie de

-
- 11 Pour l'étude des théâtres de société, voir les projets de recherche FNS dirigés par Valentina Ponzetto à l'Université de Lausanne : « Théâtres de Société. Entre Lumières et Second Empire » et « Femmes "en société". Rôles et importance des femmes dans l'émergence et la création des spectacles de société ». Pour une cartographie des répertoires et des autrices et auteurs joués, voir la base de données des projets : <https://theatresdesociete.unil.ch/>.
 - 12 Une partie du théâtre de Staël a été publié à titre posthume par son fils (Staël, 1821). Pour son édition intégrale il a fallu attendre l'édition des œuvres complètes en 2021.
 - 13 Voir notamment Olivier Bara (2010). L'édition du théâtre inédit de Nohant est en cours.

professionnalisation et où les sources ne parlent pas en ces termes lorsqu'elles évoquent les parcours, les échecs ou les réussites des femmes de spectacle. Cette légère actualisation nous a cependant paru opératoire pour rendre compte de choix souvent conscients et réfléchis de ces femmes au sujet de leurs activités artistiques, mais aussi de la détermination dont elles ont fait preuve, parfois sur de longues périodes. Une extension de la notion de « carrière » aux spectacles de l'Ancien Régime ne manque d'ailleurs pas totalement de légitimité quand on songe que le mot peut alors désigner aussi bien une « profession qui présente des étapes » (1704) que la « voie où l'on s'engage dans la vie » (1671) (*Trésor de la Langue Française informatisé*¹⁴) ; le terme s'emploie « figurément » pour parler « du cours de la vie, & des fonctions où on la passe » (Furetière, 1690¹⁵). Par ailleurs, depuis les études de sociologues proches de l'interactionnisme tels qu'Ervin Goffman, Howard Becker ou Everett Hughes, l'application du terme de « carrière » a été élargi de « l'idée de carrière professionnelle (au sens des successions de postes occupés) et [...] d'ascension sociale » (Rostaing, 2018, p. 48) à une dimension plus complexe, comprenant également « la définition de "l'identité" et du "destin social" de l'individu » (Sempé, s.d.) en interaction avec un milieu donné. Ainsi, l'« analyse de la carrière comme processus diachronique se centre sur la manière dont les acteurs anticipent les changements, les préparent, font face aux difficultés, interprètent leurs échecs ou réussites » (Rostaing, 2018, p. 49). Dans cette perspective, ce volume propose de considérer en termes de stratégies de carrière les efforts individuels et collectifs mis en place par des femmes aux profils différents pour s'assurer une place dans le monde du spectacle.

Des analyses rassemblées dans ce volume se dégagent quelques lignes directrices, déjà évoquées, mais que nous nous permettons de rappeler en guise de synthèse.

D'abord, l'existence d'un solide réseau familial, marital ou de sociabilité semble fondamentale pour assurer l'accès à une activité ou une profession artistique et pour accompagner efficacement les premiers pas dans la carrière. Pour les femmes artistes, ce réseau de soutien s'avère particulièrement essentiel, dans la mesure où il pallie les lacunes de l'offre de formation, compense les difficultés d'accès à des institutions officielles et favorise l'inclusion dans des formes de camaraderie professionnelle. Si la naissance dans une famille d'artistes relève du pur hasard, la consolidation et la mise à profit de liensadelphiques et familiaux, le mariage ou la liaison avec un homme impliqué dans l'industrie du spectacle, la participation à des réseaux de sociabilité mondaine

14 Voir en ligne sur le site du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/carri%C3%A8re>.

15 Voir en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f323.item>.

et artistique tels que des salons, l'entretien de liens amicaux, etc., représentent pour les femmes, entre 1650 et 1914, des opportunités conditionnant de manière déterminante une carrière : le fait de parvenir à les saisir, voire à les provoquer, participe d'une forme d'agentivité.

Ensuite, les parcours polyvalents, construits selon un principe de cumul de plusieurs rôles, fonctions ou activités différents, parfois non reconnus officiellement, sont plutôt fréquents. Des actrices affirmées comme Justine Favart, Rose Chéri, Aimée Doze ou Rosa Brunelli Baccelli ont pu se lancer par la suite dans l'écriture ou contribuer à la direction d'un théâtre ou d'une programmation ; une renommée antérieure accompagnait aussi les rares femmes qui ont pu assumer une telle direction à la première personne, comme Sarah Bernhardt, Virginie Déjazet ou Réjane. Quant aux autrices, leur accès à l'écriture théâtrale est souvent précédé et accompagné d'une reconnaissance publique de leur talent de romancières, le roman s'avérant un genre littéraire traditionnellement plus ouvert aux femmes.

Enfin, les circulations entre le centre névralgique de la scène parisienne et la province ou l'étranger, mais aussi, voire surtout, entre différentes formes de spectacle, notamment entre des scènes mineures ou relevant de la sphère privée et les principales scènes publiques, constituent un moteur fréquent des carrières féminines. Le passage par les scènes des théâtres de société, notamment, se révèle souvent une stratégie gagnante, tant pour les actrices que pour les autrices.

Ces lignes directrices se manifestent avec une régularité étonnante lorsqu'on prend la mesure du fait que les études ici réunies portent sur des artistes d'époques très différentes, au statut et à l'envergure très diversifiés. Il s'agit en effet d'autrices, de comédiennes ou de danseuses, issues de l'aristocratie ou de milieux modestes, confrontées à des problèmes d'argent ou jouissant au contraire d'une situation ou de revenus confortables, devenues célèbres ou demeurées inconnues du grand public en leur temps, aujourd'hui reconnues ou oubliées. Derrière la réelle diversité des profils et des conditions, mais aussi des premières réussites ou des premiers échecs, et donc des stratégies mises en place pour participer à la vie artistique du temps, la question de l'autonomie des femmes – ou plutôt des conditions qui la permettent, la favorisent, l'entravent ou l'empêchent – revient par exemple constamment.

5 Organisation du sommaire

Il aurait été possible, sans doute, d'organiser le sommaire du volume depuis les situations personnelles et « professionnelles » des femmes dont il est question,

afin de mettre en évidence les tensions qui structurent leurs parcours dans plusieurs champs différents et leur évolution à travers le temps. Nous avons toutefois préféré répartir les contributions dans trois sections explicitant des enjeux historiographiques et historiques distincts et également importants, auxquels les recherches sur les femmes artistes sont encore confrontées de nos jours :

- d'abord la réévaluation de la place et du rôle des femmes dans l'histoire des arts de la scène, en particulier grâce aux archives ; celles-ci permettent de réattribuer à certaines femmes le travail qu'elles ont réellement effectué, mais de manière relativement invisible (à l'époque ou pour nous, aujourd'hui), ou de prendre la mesure d'activités importantes à divers égards, mais qui ne sont pas passées à la postérité ;
- ensuite l'inclusion dans cette même histoire d'espaces plus propices à l'agentivité des femmes que ceux habituellement retenus et étudiés par les chercheurs et chercheuses, quoique ces lieux alternatifs (les coulisses, des salons privés, des salles de province, etc.) et ces activités (l'écriture de textes destinés à la lecture ou les spectacles de société) puissent parfois sembler étrangers à la création artistique ou scénique à proprement parler ;
- enfin l'examen de stratégies artistiques et discursives – y compris sur le plan de la posture adoptée et construite – mises en place par certaines femmes pour faire carrière dans les lettres et les arts du spectacle.

Ces trois sections, intitulées respectivement « Compléter l'histoire des spectacles », « Entre le public et le privé » et « Stratégies individuelles et collectives », accueillent chacune des contributions classées par ordre chronologique, qui couvrent – sans aucune prétention d'exhaustivité – une période comprise entre les pièces *Agathonphile martyr* (1655) de Françoise Pascal et *Les Âmes nues* (1928) de Jehanne d'Orliac.

Dans cet intervalle, il est question d'une très grande diversité d'objets, dans la mesure où les contributeurs et contributrices du volume étudient notamment : le livret *Les Charmes des saisons* (1695) de Mme de Saintonge, les compétences scéniques de Justine Favart dans les années 1740 et 1750, des parcours de comédiennes entre les scènes de société et les scènes publiques dans le Paris du second XVIII^e siècle, le scénario *La Cavalcade* (1771) de Rosa Brunelli Baccelli, des préfaces rédigées par Olympe de Gouges autour de 1790, le proverbe dramatique *Le Mannequin* (1811) de Germaine de Staël, les rôles dramatiques, littéraires et administratifs joués par Rose Chéri au Théâtre du Gymnase dans les années 1840 et 1850, les *Confidences et causeries de Mademoiselle Mars* (1852) de Mme Roger de Beauvoir, le roman *Facing the Footlights* (1883) de Florence Marryat, des lettres de Gabriela Zapolska, les conférences de Jane Dieulafoay au tournant de 1900, le ballet *La Fête chez Thérèse* (1910) notamment créé par Louise Stichel, les articles et manifestes de Valentine de Saint-Point

(1911-1913)... entre autres activités et réalisations. Chacune à leur manière, ces études que l'on doit à Romain Bionda, Barbara T. Cooper, Valérie Cossy, Nathalie Coutelet, Emmanuelle Delattre-Destemberg, Corinne Fournier Kiss, Corinne François-Denève, Perry Gethner, Marie Glon, Laurène Haslé, Silvia Manciatì, Yseult Martinez, Flora Mele, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Suzanne Rochefort, Jennifer Ruimi, Guillaume Sintès et Theresa Varney Kennedy contribuent à l'effort commun et récent de relecture et d'exploration de notre matrimoine, qu'il devient urgent et important de mieux connaître.

Bibliographie

- AGULHON Maurice, 1977, *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848*, Paris, Armand Colin.
- BARA Olivier, 2019, « Lire son théâtre pour le faire jouer : performances de dramaturges devant le comité de lecture de la Comédie-Française (XIX^e – début du XX^e siècle) », dans Catherine Soulier, Marie-Ève Thérenty et Galia Yanoshevsky (dir.), *Écrivains en performances*, Fabula / Les colloques, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document6371.php>.
- BARA Olivier, 2010, *Le Sanctuaire des illusions, George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS.
- BEACH Cecilia, 1994, *French Women Playwrights before the Twentieth Century. A Checklist*, Westport – London, Greenwood Press.
- BROCKETT Oscar G., 1982, *History of the Theatre*, 4^e éd., Boston et London, Allyn and Bacon.
- BURROUGHS Catherine (dir.), 2000, *Women in British Romantic Theatre : Drama, Performance, and Society, 1790-1840*, Cambridge, CUP.
- DIDIER Béatrice, FOUQUE Antoinette et CALLE-GRUBER Mireille (dir.), 2013, *Dictionnaire Universel des créatrices*, Paris, Des femmes.
- DONKIN Ellen et DAVIS Tracy Cecile (dir.), 1999, *Women and Playwriting in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, CUP.
- EVAIN Aurore, 2017, « Vous avez dit “matrimoine” ? » [tribune pour le Mouvement HF], *Le Club de Mediapart*, en ligne, 25 novembre : <https://blogs.mediapart.fr/mouvement-hf/blog/251117/vous-avez-dit-matrimoine-par-aurore-evain>.
- EVAIN Aurore, 2001, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers Théâtral ».
- EVAIN Aurore, GETHNER Perry et GOLDWYN Henriette, 2014, « Introduction », dans Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, coll. « Seventeenth-Century Library », p. 7-25.

- FIÈVRE Paul (dir.), s.d., *Théâtre classique* [base de données], en ligne : <https://www.theatre-classique.fr>.
- FILIPPI Florence, HARVEY Sara et MARCHAND Sophie (dir.), 2017, *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin.
- FINCH Alison, 2000, *Women's Writing in Nineteenth Century France*, Cambridge, CUP.
- FIX Florence et PONZETTO Valentina (dir.), 2022, *Femmes de spectacle au XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang. DOI : <https://doi.org/10.3726/b20051>.
- GLINOER Anthony et LAISNEY Vincent, 2013, *L'Âge des cénacles*, Paris, Fayard.
- GOT Edmond, 1910, *Journal*, Paris, Plon.
- GOULET Anne-Madeleine (dir.), 2021, *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, Rome, Publications de l'École française de Rome.
- GÜNSBERG Maggie, 1997, *Gender and the Italian Stage : From the Renaissance to the Present Day*, Cambridge, CUP.
- HERTZ Ellen, 2002, « Le Matrimoine », dans Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, p. 153-168.
- HOWE Elisabeth, 1992, *The First English Actresses. Women and Drama, 1660-1700*, Cambridge, CUP.
- JAOUI Agnès, 2020, Discours prononcé aux Assises pour l'égalité, la parité et la diversité dans le cinéma et l'audiovisuel, Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin, novembre ; disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=uwcJxMfBQEI>.
- JOHNSTON Joyce, 2014, *Women Dramatists, Humor, and the French Stage, 1802-1855*, New York, Palgrave Macmillan.
- KRAKOVITCH Odile, 2012, « Les Femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », dans Jean-Claude Yon et Nathalie Le Godinec (dir.), *Tréteaux et Paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, Grâne, Créaphis, p. 183-200.
- KRAKOVITCH Odile, 1980, « Les Femmes dramaturges et la création au théâtre », *Pénélope*, n° 3, « Les Femmes & la création », p. 29-36.
- KRIEF Huguette et ANDRÉ Valérie (dir.), 2015, *Dictionnaire des femmes des Lumières*, Paris, Honoré Champion.
- LACAN Adolphe et PAULMIER Charles, 1853, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, Durand.
- LAUNAY Florence, 2006, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- LE SENNE Charles, 1882, *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse.
- LECERCLE François et THOURET Clotilde (dir.), 2019, *Littératures classiques*, n° 99, *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle. Vol. 2 : Discours et arguments*.

- MARCHAL Roger (dir.), 2006, *L'Écrivain et ses institutions*, Genève, Droz, coll. « Travaux de littérature ».
- MARTIN-FUGIER Anne, 1990, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris (1815-1848)*, Paris, Fayard.
- NAUDIER Delphine, 2010, « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones. Introduction », *Sociétés contemporaines*, n° 78, p. 5-13 ; également disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-5.htm>. DOI : <https://doi.org/10.3917/soco.078.0005>.
- NEWY Katherine, 2005, *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*, Londres, Palgrave Macmillan. DOI : <https://doi.org/10.1057/9780230554900>.
- Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*, 2022, 2022, Paris, Ministère de la Culture – Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation (DEPS), mars ; disponible en ligne : <https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/Observatoire%20Egalite-F-H-2022.pdf>. Résumé disponible ici : <https://www.artcena.fr/actualites/vie-professionnelle/publication-de-lobservatoire-de-legalite-2022>.
- Où sont les femmes dans la culture ? Toujours pas là ! Bilan 2012-2017*, s.d., Paris, Société des auteurs et compositeurs dramatiques ; disponible en ligne : https://www.sacd.be/images/PDF/ou_sont_les_femmes_france.pdf.
- PICCO Dominique, 2013, « Réseaux de femmes, femmes en réseaux : Avant-propos », *Genre & Histoire*, n° 12-13, en ligne : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/1873>. DOI : <https://doi.org/10.4000/genrehistoire.1873>.
- PLANTÉ Christine, 2015, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur (1989)*, nouvelle éd., Lyon, PUL. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.22527>.
- REID Martine (dir.), 2020, *Femmes et littérature, une histoire culturelle*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- PONZETTO Valentina (dir.), s.d., *Théâtres de société. Catalogue des représentations données en société en France et en Suisse Romande entre 1700 et 1871* [base de données], en ligne : <https://admin.ls-prod-server.dasch.swiss/project/0103>. Pour l'interface utilisateur, voir : <https://theatresdesociete.unil.ch/>.
- PONZETTO Valentina et RUIMI Jennifer (dir.), 2022, *Études de Lettres*, n° 317, *Théâtre et société. Réseaux de sociabilité et représentations de la société* ; également disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/edl/3748>. DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.3748>.
- PONZETTO Valentina et RUIMI Jennifer, 2020, « Théâtres de société. Un objet à redéfinir », dans Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi (dir.), Christophe Schuwey (collab.), *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire. Arts de la scène », p. 7-27.
- ROSSELLO-ROCHET Julie, 2020, *Des autrices dramatiques parisiennes dans l'espace public au XIX^e siècle (1789-1918)*, 2 vol., thèse de doctorat, Université Lyon 2 ; disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03427286>.

- ROSTAING Corinne, 2018, « Carrière », dans Paugam Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, 2nde éd., Paris, PUF, coll. « Que Sais-Je ? », p. 48 ; également disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/sociologie/1197>.
- SAINT-POINT Valentine de, 2015, « Le théâtre de la femme » (*Les Tendances nouvelles*, n° 58, 1913), dans *Le Futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, éd. Giovanni Lista, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », p. 469-476.
- SANTANA Imyra, 2019, « Les femmes et la pratique des instruments à vent », dans Mélanie Traversier et Alban Ramaut (dir.), *La Musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Sorbonne, p. 115-130.
- STAËL Germaine de, 2021, *Œuvres dramatiques*, 2 vol., éd. Aline Hodroge, Jean-Pierre Perchellet, Blandine Poirier et Martine de Rougemont, Paris, Champion.
- STAËL Germaine de, 1821, *Œuvres inédites de Mme la baronne de Staël publiées par son fils*, t. II, Paris, Treuttel et Würtz.
- SEMPÉ Mathilde, s.d., « CARRIÈRE, sociologie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/carriere-sociologie>.
- TRAVERSIER Mélanie et RAMAUT Alban (dir.), 2019, *La Musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Sorbonne. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.83755>.
- UNE VIEILLE SAINT-SIMONIENNE, 1899, « Les Académies de femmes en France », *La Revue des revues*, vol. 31, 15 décembre, p. 557-574.
- ZIMMERMANN Andrea (dir.), 2021, *Les Relations de genre dans le secteur culturel suisse. Une analyse qualitative et quantitative axée sur les acteur-trice-s culturel-le-s, les institutions culturelles et les associations. Résultats de l'étude préliminaire*, Bâle, Zentrum Gender Studies ; disponible en ligne : https://genderstudies.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/genderstudies/Ergebnisse_Vorstudie_FR.pdf. Voir aussi sur le site de Pro Helvetia le résumé intitulé *Les Relations de genre dans le secteur culturel suisse* (s.d.) : https://prohelvetia.ch/app/uploads/2023/12/2021_etude-preliminaire_Les-relations-de-genre-dans-le-secteur-culturel-suisse.pdf.

PARTIE 1

Compléter l'histoire des spectacles



Pour une histoire des enseignantes en danse (France, XVII^e-XX^e siècles)

*Emmanuelle Delattre-Destemberg, Marie Glon,
Yseult Martinez et Guillaume Sintès*

Résumé

L'histoire de la construction sociale des artistes chorégraphiques est liée à celle de la reconnaissance de la danse comme art. En ce sens, l'étude des caractéristiques de la professionnalisation des artistes féminines dans la fonction pédagogique et d'enseignement, entre le XVII^e et le début du XX^e siècle, en révèle certains enjeux. De la difficulté à identifier l'activité des femmes dans les traces archivistiques aux XVII^e et XVIII^e siècles, à la nécessité dans la seconde moitié du XIX^e siècle de recompositions sociales et de diversification des fonctions attribuées à la danse, jusqu'aux mouvements de grèves et de syndicalisation à l'Opéra de Paris dans les premières années du XX^e siècle, notre enquête analyse, à partir d'études de cas, des données sociales et culturelles pour rendre compte de la difficile reconnaissance du métier des enseignantes en danse, mais également des stratégies individuelles d'artistes féminines encore trop souvent associées à l'inconstance ou la légèreté.

Mots clés

histoire de la danse – archives – enseignantes – métier

Abstract

The history of choreographic artists' social construction is linked to the history of the recognition of dance as an art. Thus, the study of the characteristics of female artists' professionalization in the pedagogical and teaching function, between the 17th and the beginning of the 20th century, reveals some issues. First, the difficulty in identifying women's activity in archival records in the 17th and 18th centuries, then, the need for social reconfiguration and diversification of the functions attributed to dance in the second half of the 19th century, and finally the strike and unionization movements

at the Paris Opera in the early years of the 20th century. Based on case studies, our investigation analyses social and cultural data to account for the difficult recognition of female dance teachers as professional, but also for the individual strategies of female artists who are still too often associated with fickleness or frivolity.

Keywords

dance history – archives – women teachers – profession

Un professeur de danse est aujourd'hui, dans l'immense majorité des cas, une professeure : en 1998, l'enquête du ministère de la Culture établissait qu'en France, aux alentours de 84 % des professeur-e-s de danse diplômé-e-s d'État étaient des femmes¹. Cette féminisation importante recouvre cependant des dynamiques plus complexes. D'abord, il s'agit d'un phénomène relativement récent, qui correspond à deux processus sociaux concomitants : d'une part la danse est depuis le XIX^e siècle un art particulièrement assigné au genre féminin² et, d'autre part, l'activité pédagogique est elle aussi, depuis le XX^e siècle principalement, marquée par une féminisation importante (Cacouault-Bitaud, 1999). Rappelons que pour les périodes plus anciennes, la fonction de « maître de danse » est très majoritairement associée, du moins dans les représentations, au genre masculin (Cappelle, 2018, p. 29). Ensuite, cette féminisation globale ne doit pas occulter les hiérarchies qui traversent le corps des enseignantes et enseignants : ainsi, les fonctions les plus hautes, comme celles qui consistent à enseigner dans un corps de ballet professionnel, à encadrer les répétitions et les représentations – fonctions généralement associées au statut de « maître de ballet » – semblent plus rarement et plus tardivement investies par des femmes.

Le présent article, fruit du début d'une recherche collective consacrée à l'histoire des enseignantes et enseignants en danse, voudrait lever le voile sur

-
- 1 Ministère de la Culture et de la Communication (Département des études et de la prospective), note n° 14, *Le Devenir professionnel des professeurs de danse diplômés d'État*, 1998. Cette enquête ne concernait pas les professeur-e-s de danse non diplômé-e-s d'État (ce dernier n'est obligatoire en France que pour l'enseignement de trois disciplines : danse classique, danse contemporaine, danse jazz).
 - 2 En 2002, l'enquête du ministère de la Culture établit qu'en France, 68 % des artistes chorégraphiques intermittent-e-s (et 56 % des artistes chorégraphiques bénéficiant d'un emploi permanent) sont des femmes (*Développement culturel, Bulletin du Département des Études et de la prospective*, « Les danseurs », n° 142, nov. 2003). Sur les mécanismes par lesquels la danse s'est vue assignée au genre féminin, voir Claire (2017) et Cappelle (2018, p. 29).

ces dynamiques en partant à la recherche des enseignantes en danse, pour éclairer les conditions de leur activité et de leur (relative) invisibilité : il s'agit de comprendre comment les femmes ont pu exercer ces fonctions et comment nous pouvons en trouver les traces – le manque de visibilité de ces femmes enseignantes étant à comprendre à la fois comme un processus social de leur époque et comme l'effet de pratiques historiographiques tendant à négliger ou à occulter les traces de la présence féminine. Nous proposons cette réflexion à partir d'études de cas que nous livrons ici à des stades de recherche hétérogènes, donnant un aperçu des pistes, des hypothèses et des interrogations d'une investigation dans ses premiers stades, en cherchant à documenter des parcours féminins entre le XVII^e et le XX^e siècle.

1 Les femmes dans la communauté des « musiciens » (Ancien Régime)

Aujourd'hui, la fonction de professeur-e de danse n'est pas *a priori* une fonction de création – le travail de Guillaume Sintès a montré combien, en France, la fonction de chorégraphe s'était précisément construite au travers d'une distinction avec la fonction de pédagogue d'une part, d'interprète d'autre part (Sintès, 2015). Outre que cela ne devrait pas nous conduire à occulter la dimension créative, ni même l'activité de composition chorégraphique qui est à l'œuvre, aujourd'hui encore, dans cette fonction, il convient de ne pas oublier que, tout au long de l'Ancien Régime, cette distinction entre la création, la transmission, la performance, l'animation et le guidage des assemblées dansantes n'était pas de mise. Jusqu'au XVIII^e siècle au moins, ces différentes activités étaient intimement liées, au point que l'organisation collective du métier ne prévoyait pas de distinction officielle entre ces fonctions : toutes étaient encadrées par la même corporation, souvent désignée comme « communauté des musiciens » ou « des ménétriers ». Cela n'empêchait pas, certes, certain-e-s de ses membres de se désigner ou d'être désigné-e-s comme prioritairement « maître à danser », « maître joueur d'instruments », « danseur » – mais les règles de formation, d'organisation collective, d'exercice du métier valaient pour l'ensemble des métiers fondés sur l'exercice et la transmission de la musique et de la danse (Charles-Dominique, 1994).

Cette corporation, active jusqu'à la dérégulation de nombreux corps de métier opérée par les édits de Turgot en 1776³, jouait un rôle important dans la vie sociale durant le Moyen Âge et l'Ancien Régime, formant et encadrant

3 *Recueil de règlements pour les corps d'arts et métiers*, Paris, 1779, cité par Bernhard (1842, p. 370).

l'activité des musicien-ne-s et danseur-euse-s dont l'activité scandait la vie sociale⁴. L'histoire de cette corporation a été étudiée dès le XIX^e siècle par Bernard Bernhard (1842), qui identifie ses premières traces connues au XIV^e siècle, avec un règlement de 1321 par lequel trente « jongleurs et jongleresses » présentent au prévôt de Paris un règlement établissant des règles de bonne conduite au sein du métier (pour la non-concurrence notamment) et prévoyant des amendes en cas de non-respect : il s'agit d'établir un monopole de l'activité musicale rémunérée pour les associé-e-s signant ces statuts, de garantir leurs intérêts et de régler l'administration de leur association.

Les femmes sont explicitement mentionnées dans ce premier règlement ainsi que dans sa version inscrite à la prévôté de Paris en 1341 : il y est question de « menestriers ou menestrelles », « jongleurs et jongleresses [*sic*] ». Bernhard suggère que cette présence explicite des femmes pourrait être liée à l'art du chant et à la « nécessité » de compter dans les ensembles musicaux des voix féminines. La mention des femmes disparaît cependant des règlements par la suite (celui de 1407 et les textes ultérieurs relatifs à cette corporation, conservés également aux Archives nationales, n'y font plus allusion⁵ – ce qui, comme le rappelle Bernhard, ne signifie pas nécessairement qu'elles étaient exclues de l'exercice du métier et renvoie peut-être au fait que leur présence, bien établie, ne nécessitait pas de mention spécifique) pour ne réapparaître, à la fin du XVII^e siècle, qu'à propos des veuves « exerçant la profession de maîtresses de danse⁶ », conformément à un usage fréquent dans d'autres métiers qui veut qu'une veuve puisse poursuivre l'activité professionnelle de son époux. Ce point laisse supposer qu'en tant qu'épouses, les femmes devaient participer à l'activité de leur époux, puisqu'il paraît possible et légitime qu'elles la poursuivent une fois ce dernier disparu. De fait, on peut trouver, au détour d'un texte, la mention d'un couple exerçant l'enseignement de la danse (P.A.H., 1748, p. 4). Sur un registre mi-biographique, mi-romanesque, mais qui nous renseigne au moins sur ce qui pouvait paraître plausible à l'époque, Rétif de la Bretonne décrit quant à lui des assemblées dansantes se déroulant à Auxerre

4 Les bals sont souvent présentés dans les sources comme un rendez-vous fondateur dans toutes les catégories sociales, or les ménestriers étaient ceux qui les rendent possibles et les animent ; toutes les assemblées étaient également marquées par une importante présence de la musique.

5 Sous la cote T 1492 (ces documents ont fait l'objet d'une transcription par Jérémy Cundekovic dans le cadre du projet ANR EnDansant). On trouve une transcription du règlement de 1407 dans Charles-Dominique, 1994, p. 305-308.

6 Déclaration du roy, portant règlement pour les fonctions de jurés syndics en titre d'office de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instrumens [...], Paris, chez Estienne Michalet, rue Saint-Jacques, 1692, cité dans Bernhard, 1842, p. 283.

au milieu du XVIII^e siècle, dans lesquelles il mentionne la présence de l'épouse et de la fille du maître, dont le rôle est crucial, car elles sont capables de danser toutes les danses demandées par les participants qui seraient venus sans partenaire (Rétif de la Bretonne, [1794-1797] 1989, p. 559). Il évoque aussi une femme exerçant sans mari, « Madame Mâris », qui donne des cours, juge les performances des danseurs et dont le discours revendique une « signature » dans la façon de former les jeunes danseurs : « Si je l'avais formé », déclare-t-elle au maître du narrateur, « il aurait plus de goût et de grâces ; je ne lui aurais pas fait prendre cet air faraud-soldat que vous lui avez donné ; il aurait un air plus décent, plus bourgeois » (p. 561).

L'un des enjeux de notre enquête est de mettre ces documents réglementaires et littéraires en relation avec des sources témoignant de l'activité effective de femmes dans l'enseignement de la danse en France durant l'Ancien Régime. Nous avons ainsi trouvé aux Archives nationales deux documents notariés impliquant des veuves de danseurs, datant du tout début du XVIII^e siècle. Le 26 janvier 1706, Anna Coffa, veuve de Jean Formeau, danseur et voltigeur sur la corde, se rend chez le notaire Hierôme Dona pour prendre auprès d'elle le jeune Jean Lacourt, âgé d'environ 10 ans, et lui-même fils d'un danseur et voltigeur sur la corde⁷. Si l'acte en tant que tel est référencé par le notaire comme un « engagement », il s'agit de bien plus qu'un simple contrat de travail : la formulation utilisée suggère en fait, par des effets d'échos avec les contrats d'apprentissage, une dimension liée à la formation. En effet, durant les six années suivantes, Anna Coffa prendra à ses frais l'entretien du jeune garçon et promet de lui « montrer et enseigner à voltiger sur la corde » – l'expression « montrer et enseigner » appartenant à la syntaxe typique du contrat d'apprentissage. On suppose volontiers que l'enfant possède déjà quelques rudiments de cet art du danseur de corde, étant lui-même issu de ce milieu, ce qui justifierait d'ailleurs le terme d'« engagement ». Toutefois, même si elle n'en porte pas le titre, Anna Coffa est clairement ici positionnée dans le rôle de la maîtresse. La distinction existant entre les termes « montrer » et « enseigner » n'est pas des plus claires : selon Furetière, ils sont volontiers synonymes⁸. Mais leur usage combiné ne saurait être purement redondant : ne serait-ce pas une façon d'indiquer qu'Anna Coffa va former le jeune Jean Lacourt à force de démonstrations et d'explications ? Mais de manière frappante, l'acte ne mentionne jamais la qualité de danseuse d'Anna Coffa ; seule la profession de feu son mari la qualifie. Cette absence d'un qualificatif propre n'est pas sans conséquence : pour

7 Cote : MC/ET/XCVIII/362.

8 S.v. « montrer » : « enseigner, apprendre à quelqu'un quelque art ou quelque science » ; s.v. « enseigner » : « montrer quelque art ou science qu'on sçait » (Furetière, 1690).

croiser cette enseignante à l'intérieur d'un acte pourtant connu et référencé, possédant une notice sur le site des Archives nationales, il faut utiliser un vocabulaire masculin ; il faut chercher non une danseuse, mais un danseur⁹.

Il en est de même pour la seconde pédagogue que nous avons rencontrée, Marie Corneil. Celle-ci n'apparaît même pas sur la notice préliminaire de la Salle des Inventaires Virtuelle (SIV). Pour croiser sa route, il faut s'intéresser à un contrat mis en place par son fils Gérard Boon, danseur de corde, sauteur et voltigeur en la ville d'Amsterdam. Le 31 mars 1703, il accepte de prendre Claude Roger, âgé de 12 ans, en qualité d'alloué¹⁰ et ce pour les douze années à venir¹¹. Gérard Boon « promet et s'oblige de montrer et enseigner à danser sur la corde, sauter et voltiger et autres tours, même à jouer du violon et tout ce qui dépend desdits tours ». La figure maternelle apparaît en fin de contrat, à titre de précaution :

si durant lesdites douze années ledit Gérard Boon vient à mourir, Marie Corneil, veuve d'André Boon, aussi danseur de corde, demeurant ordinairement en la ville d'Amsterdam et étant aussi de présent en celle de Paris logée avec ledit Gérard Boon son fils, pour ce comparante, fera apprendre audit Roger ce qui est ci-dessus marqué à ses frais et dépens.

Là encore, c'est bien la qualité de feu son époux, « aussi danseur de corde », qui confère à Marie Corneil la légitimité d'accompagner le jeune garçon dans sa formation. De fait, s'il n'est pas certain qu'elle soit amenée à endosser elle-même le rôle d'enseignante, l'expression « fera apprendre » pouvant suggérer le recours à une tierce personne, Marie Corneil en prend la responsabilité, comme en témoigne la suite de la formulation : « à ses frais et dépens » (son fils s'est engagé à assumer tous les frais du quotidien). On perçoit également que seul le décès de son époux, mais également de son fils, donc la disparition des figures masculines, lui permettrait d'endosser officiellement ce rôle. Les deux exemples rencontrés se révèlent assez similaires : deux veuves, issues du milieu de la foire, sans mention directe de leur qualité de danseuse et encore

9 Notice : « Donation de 1500 livres par Anne COFFA, veuve de Jean FORMEAU, danseur et voltigeur sur la corde, à Etienne LEFEBVRE, sauteur et voltigeur des plaisirs du roi. »

10 Ce terme assez vague désigne généralement durant l'Ancien Régime une personne qui a terminé son apprentissage, mais qui continue de travailler auprès d'un maître (voir Furetière, 1690, s.v. « alloué »). Mais « c'est aussi un garçon qui s'engage pour un temps chez un maître, sans avoir fait d'apprentissage. Il y peut apprendre la profession, mais cela ne lui donne pas droit de parvenir à la maîtrise », s.v. « alloué » (*Trévoux*, 1752). Nous remercions Marie-Françoise Limon-Bonnet, responsable du Minutier central des notaires de Paris, pour ses éclairages sur l'usage des différents termes utilisés par les notaires dans le cadre des engagements et associations entre musiciens et danseurs.

11 Cote : MC/ET/1/222.

moins l'appellation de « maîtresse à danser », et pourtant deux pédagogues, en ce sens qu'elles apparaissent comme responsables de la formation d'un jeune (si ce n'est comme enseignantes).

De fait, le milieu de la foire semble assez propice à l'enseignement féminin – ce que l'on peut peut-être mettre en relation avec la présence moindre, dans ce milieu, des cadres de la communauté des musicien-ne-s. Les danseurs de la foire qui accueillent des jeunes gens pour les former ne sont d'ailleurs pas présentés comme des maîtres. Si les contrats d'engagement ou d'alloués impliquent bien une formation, ils sont conclus pour des périodes plus longues et parfois largement supérieures à celle d'un apprentissage officiel (qui ne devrait pas dépasser quatre ans selon le règlement de 1658). Ce qui suggère que ces relations de travail et de formation se déroulent, dans le milieu de la foire, vraisemblablement en marge du règlement de la communauté des musicien-ne-s.

Nous avons cependant croisé un troisième acte qui est, quant à lui, référencé comme contrat d'apprentissage par le notaire et qui concerne cette fois une femme mariée, exerçant sa profession de façon indépendante – un cas qui n'est pas prévu par le règlement de la communauté des musicien-ne-s. Le 8 octobre 1727, Marie Jacqueline Le Maistre, femme « délaissée et abandonnée » de Nicolas Lefevre, gagne-denier, a placé son fils Pierre Lefevre, âgé de 9 ans, entre les mains de Violante Beatrice Contili pour six années¹². Cette dernière est désignée en premier lieu comme étant l'épouse d'Andrea Larini, danseur de corde, alors en déplacement dans la ville de Londres. L'acte stipule qu'elle fait « séparément la même profession » et qu'elle se trouve « actuellement avec sa troupe à la foire Saint-Laurent ». Elle promet pour sa part de « montrer et faire montrer les différents tours et exercices de la profession de danseur de corde et tous les exercices dont elle se mêle et entremet dans sa profession ». La formulation est là encore particulièrement révélatrice. Si Violante Beatrice Contili dispensera effectivement son enseignement propre (« montrer »), elle ne sera pas la seule actrice de cette formation et entend peut-être nourrir l'expérience de son jeune protégé au contact des autres membres de sa troupe et de leurs spécialités respectives (« faire montrer »). L'apprentissage prendrait alors une dimension collective, tandis que la danseuse de corde s'illustre en tant qu'enseignante, mais peut-être aussi en tant que cheffe de troupe (si c'est cela qu'il faut entendre par la mention de « sa troupe », qui pourrait cependant renvoyer aussi à la troupe de son époux, ou encore à la troupe dont elle fait partie¹³), orchestrant la formation du garçon sur une modalité chorale. Contili

12 Cote : MC/ET/XXX/242.

13 Soulignons néanmoins que Contili s'engage dans le contrat à des mesures qui, de fait, engagent la troupe elle-même, ce qui laisse imaginer qu'elle est en position de directrice de ce groupe.

se chargera également de « lui faire apprendre pendant lesdites six années à lire et à écrire, et le faire instruire en la religion catholique apostolique et romaine », et s'engage à « le traiter doucement et humainement et charitablement ainsi et de même que si ledit apprenti était son fils », reprenant là encore une expression typique des contrats d'apprentissage.

Du côté des jeunes gens à former, les filles sont elles aussi minoritaires, mais néanmoins présentes, comme l'attestent deux actes notariés. En 1745, Marie Anne Bastarou, âgée de 5 ans, est engagée avec son frère Joseph, âgé de 10 ans, auprès de Pierre Magito, entrepreneur des sauteurs et danseurs de corde et autres exercices de la troupe hollandaise, pour huit ans¹⁴. Ce dernier « s'oblige de leur apprendre à danser, sauter et les autres exercices qui se pratiquent dans sa troupe, de leur enseigner la musique, de leur faire apprendre à lire et à écrire ». On retrouve ici la possible distinction entre « apprendre » soi-même et « faire apprendre » par quelqu'un d'autre, mais sans davantage de certitude. En 1776, deux sœurs, Françoise et Claudine Bigarne, respectivement âgées de 10 et 7 ans et demi, et filles de perruquier, sont quant à elles placées pour quatre ans et demi avec Léonard Coulon, maître de danse, « pour y apprendre l'art de la danse » pour le théâtre¹⁵. On constate que les jeunes filles sont formées par des hommes, de même qu'Anna Coffa, Marie Corneil et Violante Beatrice Contili enseignent à des garçons, suggérant que la répartition des genres n'avait pas cours dans cette relation d'enseignement¹⁶.

Ces documents témoignent, chacun à leur manière, du faible éclairage dont jouissent alors les femmes exerçant l'art de la danse et assumant la fonction d'enseignante, en raison de leur invisibilisation dans les sources et des restrictions qui pèsent sur elles dans leur possibilité d'accéder à ce métier. De fait, même la figure de Violante Beatrice Contili, qui exerce sans son époux, se trouve initialement supplantée par l'existence lointaine de ce dernier. Ces documents laissent aussi présager qu'il existe bien d'autres femmes dans ce cas, dissimulées dans l'ombre d'un homme. Il faut également signaler que notre enquête s'est jusqu'alors consacrée à Paris. Or, il semble bien que les enquêtes en province nous donnent plus de chance de trouver des femmes (ce que laissent déjà imaginer les mentions de femmes exerçant ce métier dans un ouvrage publié à Caen ou dans les œuvres littéraires de Rétif de la Bretonne décrivant des pratiques auxerroises). Sylvie Granger a été, à notre connaissance, la première

14 Cote : MC/ET/1/420.

15 Cote : MC/ET/XLIV/522.

16 Sylvie Granger souligne que certaines annonces du XVIII^e siècle laissent penser que les maîtresses de danse se spécialisent dans la clientèle féminine, mais que d'autres laissent clairement entendre que cette répartition des genres n'est pas impérative (Granger, 2019, p. 189).

à poser explicitement cette question – « Et si, comme pour les musiciennes, il suffisait de chercher les maîtresses à danser pour en trouver ? » (Granger, 2019, p. 189) – et à signaler la présence effective de femmes maîtresses à danser en Saintonge, à Orléans, Chartres, Rouen, Dijon, Marseille, Rennes, Lyon. Si l'on savait que les danseuses professionnelles exerçant sur scène se livraient à une activité de transmission (Nordera, 2015), S. Granger a montré que cette activité était une véritable activité professionnelle, perçue comme telle à l'époque, et que le métier de maître à danser était également à considérer au féminin. Son travail a en outre révélé que, loin de rester systématiquement dans l'ombre d'un époux ou d'un père, certaines de ces maîtresses de danse promouvaient énergiquement leur activité, passant notamment, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, des annonces pour proposer leurs services (Granger, 2019, p. 184 *sq.*). À ce jour, nous n'avons pas trouvé trace de telles pratiques promotionnelles à Paris. Il semble ici qu'à la frontière entre les genres s'ajoute une distinction sur le plan géographique : la capitale était peut-être moins propice à l'exercice féminin autonome (ou plus propice à l'occultation d'un tel exercice s'il existait) – ce qui nous invite, pour poursuivre nos investigations, à des enquêtes « décentrées ».

2 De l'École à la scène, de la scène à la classe : faire carrière comme enseignante en danse au XIX^e siècle à l'Académie de musique

Si, comme on l'a vu, le règlement de la corporation occulte certaines des réalités de la pratique, il fournit néanmoins un cadre pour comprendre les activités dans le champ de la musique et de la danse sous l'Ancien Régime, ainsi que leur organisation. Ce cadre commun éclate avec l'abolition des privilèges des corporations et les sources de l'activité enseignante se modifient en conséquence : les documents notariés, notamment, ne nous permettent plus, au XIX^e siècle, de traquer les relations d'enseignement, qui se déroulent dans des cadres nouveaux, qu'il s'agisse de la danse de scène ou de bal. Nous aborderons ici une des facettes de ces nouveaux cadres, à travers Marie-Caroline Lassiât, connue par la suite sous son nom d'épouse : Madame Dominique, figure de la danse reconnue par ses pairs et la presse pour son œuvre de pédagogue formant des vedettes du ballet académique dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette femme présente un parcours singulier dans le paysage des artistes de la danse : elle entre à l'Académie de musique de Paris à l'âge de 7 ans et n'en sort qu'au moment de sa retraite en 1879, après une carrière de danseuse, puis d'enseignante (Guest, 1973). Cette trajectoire présente des caractères exceptionnels tant par la durée de sa présence que par les postes qu'elle a pu occuper.

Née le 14 août 1820 à Paris, dans le 5^e arrondissement¹⁷, Marie-Caroline Lassiat entre comme élève de la danse dès 1827 dans la classe de Louis Mérante. Dès 1834, à l'âge de 14 ans, elle apparaît comme figurante dans les états du service de la danse, ainsi qu'au tableau des encouragements distribués aux élèves des ballets¹⁸. L'année suivante, elle est engagée comme artiste des ballets aux appointements de 300 francs. En 1837, sa rémunération n'est que de 500 francs, ce qui ne lui confère ni confort ni avantage. En 1844, elle passe à 2 200 francs, puis à 3 000 francs d'appointements en 1847. Cette augmentation révèle la reconnaissance dont elle est l'objet, mais reste loin encore de celle des sœurs Sophie et Adèle Dumilâtre, employées au même grade et qui reçoivent respectivement 6 000 et 10 000 francs annuels.

Sa carrière prend un nouveau tournant lorsque, le lundi 17 septembre 1849, la presse parisienne annonce les débuts de Madame Wenetozza. *Le Ménestrel* rapporte comment l'Opéra a réussi à créer un événement autour des débuts de Caroline Lassiat, devenue « Madame Wenetozza » en épousant le répétiteur des leçons de danse, le violoniste alto Dominique Venetozza. Son nom d'épouse, aux consonances étrangères et à l'orthographe modifiée pour l'occasion, est mis en avant sur l'affiche pour le rôle de Fenella dans l'opéra *La Muette de Portici* d'Auber :

Inutile de vous dire que dès sept heures – car on ne se donna pas le temps de dîner – les plus brillants équipages encombraient toutes les avenues de notre premier théâtre lyrique. La fashion accourait de toutes les villas environnantes pour assister aux débuts de la Wenetozza. Quand l'enthousiasme se fut un peu calmé, la foule se demanda : « Qu'est-ce que Madame Wenetozza ? Les journaux allemands n'en parlent pas ; les feuilles anglaises n'en soufflent pas mot : est-ce une Italienne arrivée des bords de l'Adige, de l'Arno ou du Pô ? Une Polonaise ? Une Russe ? Une Grecque ? » Nul ne put répondre ; et la salle resta intriguée pendant quinze minutes [...]. Fenella parut devant la rampe... tous les spectateurs s'armèrent de lorgnettes... puis se regardèrent comme des augures romains. Madame Wenetozza était tout simplement Madame Caroline, danseuse indigène, qui se glisse gracieusement dans quelques pas d'ensemble. (*Le Ménestrel*, 23 septembre 1849, p. 1-2)

Cette anecdote témoigne des efforts d'imagination des directeurs Nestor Roqueplan et Léon Pillet pour attirer les spectateurs au théâtre, mais surtout de

17 Archives départementales de Paris, registre des états civils, V3E-N 1314.

18 Bibliothèque-Musée de l'Opéra, registres microfilmés du personnel, PE-2 (698), 1818-1829.

l'opportunité que Caroline Lassiât saisit pour progresser dans la hiérarchie du corps de ballet. Si le changement de l'orthographe de Venetozza en Wenetozza permet à la direction d'attirer le public parisien pour découvrir un mystérieux talent étranger sur la scène académique, il révèle surtout les débuts tardifs de Caroline Lassiât¹⁹. En 1849, alors âgée de 29 ans, ses débuts dans le rôle de Fenella ne marquent ni le public ni la presse. D'ailleurs, même si l'opinion lui est plutôt favorable, sa carrière de danseuse reste laborieuse. En 1849, elle occupe l'emploi de mime et figure comme deuxième sujet en 1850²⁰.

C'est finalement en 1853 que la carrière de Caroline Venetozza prend un tournant significatif lorsqu'elle devient professeure des classes élémentaires de l'École de danse de l'Académie de musique. Parmi les élèves qu'elle forme figurent des danseuses vedettes comme Emma Livry, Giussepina Bozzachi, Léontine Beaugrand et Rosita Mauri. Elle tient par ailleurs un cours privé au passage Saulnier à Paris, dans le 9^e arrondissement, où Martha Mouravieva et Adèle Grantzow s'empressent de venir prendre des leçons. Berthe Bernay, son ancienne élève et première danseuse, lui dédicace son manuel de danse et l'érige en modèle de pédagogie (Bernay, 1890). Sa conception de la danse s'articule autour de pratiques incitant les élèves à intégrer des pas et des postures depuis la petite enfance, jusqu'à ce que celles-ci deviennent « naturelles ». Elle encourage les élèves à venir avant le commencement de la leçon pour se préparer et à apprendre toutes les variations du répertoire ; elle invite des premiers sujets à la leçon pour montrer une exécution des pas du répertoire aux coryphées. Sur le plan de l'entraînement, elle change les exercices à la barre d'une semaine à l'autre, de sorte que les élèves ont le temps d'apprendre, puis d'approfondir les exercices renouvelés plusieurs fois durant une semaine. Il semble que sa façon d'être et de considérer les élèves soit aussi l'une des raisons pour lesquelles les élèves de la danse lui sont attachés. L'expression « maman Dominique » est employée dans l'article nécrologique du *Gaulois* : ce sobriquet lui aurait été attribué à l'époque où elle enseignait aux classes élémentaires des fillettes entre 1853 et 1875, année durant laquelle elle reprend la classe de perfectionnement tenue précédemment par Marie Taglioni. Sans aucun doute, ce poste et la charge d'inspectrice de la danse font d'elle un des principaux cadres du service de la danse et une femme de pouvoir. Elle se retire de l'Académie en 1879 après cinquante-huit années passées dans les

19 Faire ses débuts désigne la procédure par laquelle une danseuse ou un danseur prometteur se présente au jugement du public et de la direction. En général, les débuts des artistes se font autour de l'âge de 17-22 ans et consistent à danser plusieurs pas seul dans un ou plusieurs pièces. Dans le cas de Caroline Lassiât, cette épreuve arrive tardivement dans sa carrière révélant peut-être des aptitudes limitées.

20 Archives nationales, AJ¹³ 190, les sujets de la danse, 28 novembre 1850.

murs de l'Opéra. Sa trajectoire reste exceptionnelle par la durée et la continuité de sa carrière d'élève, de danseuse, d'enseignante et d'inspectrice au service de la danse.

Le cas de Caroline Lassiât montre que la verticalité de l'organisation institutionnelle masque les stratégies individuelles des gens de métier. Les études portant sur les trajectoires des danseuses se sont attachées à leur ascension professionnelle dans l'échelle des grades du corps de ballet, à leurs conditions de travail ou au répertoire dansé (Robin-Challan, 1983 ; D'Arcy, 2016 ; Laplace-Claverie, 2010). Au début du XIX^e siècle à l'Opéra, l'économie du spectacle à l'Académie de danse reste l'héritière des pratiques administratives centralisatrices d'Ancien Régime incarnées par la figure du préfet du palais, au service direct de Napoléon 1^{er}, qui coordonnait la politique culturelle de l'Académie, entendue comme entreprise de formation des artistes et de production de spectacles (Serre, 2011 ; Lemaigre-Gaffier, 2016). Le recrutement académique, très centralisé lui aussi, repose sur des procédures bien identifiées : dans le service de la danse, les candidates issues de l'École de danse sont confirmées dans leur emploi lors des débuts (Delattre-Destemberg, 2020). Par ailleurs, le comité de direction peut décider d'employer une danseuse dans le cadre d'un contrat à durée déterminée.

Dans le cas de Caroline Lassiât, les réseaux familiaux, amicaux ou l'entremise d'un homme d'influence tiennent une place réelle dans la décision d'avancer en grade, puis dans l'obtention d'un emploi de professeur de danse des classes élémentaires et avancées. L'étude des carrières des danseuses porte essentiellement sur les succès ou les insuccès des artistes, mais rarement sur tous les événements en amont ou les parcours moyens. En aucun cas, les sources ne révèlent les situations qui ont mené à la scène, à l'activité d'enseignement ou à l'obtention d'un emploi au sein d'une troupe. Ces aspects, pourtant constitutifs du métier, échappent encore à notre connaissance en raison du monopole des questions liées à la pratique et à la façon de penser les carrières des artistes.

La polyvalence des compétences et des activités des danseuses s'explique par les conditions sociales et économiques des femmes parisiennes, majoritairement travailleuses et célibataires au XIX^e siècle, ce que corrobore l'origine sociale des danseuses de l'Académie de musique (Delattre-Destemberg, 2016, chap. 4 et 6 en particulier) : sur 516 danseur·euse·s répertorié·e·s à l'Académie de musique entre 1830 et 1850, seuls 77 d'entre eux, soit 13 %, étaient apparenté·e·s à des familles appartenant au monde du théâtre, à l'image des familles Vestris ou Noblet, qui s'appuyaient sur un solide réseau de solidarités professionnelles (Robin-Challan, 1983, p. 198-211). Les autres danseuses étaient majoritairement issues des petits métiers urbains comme ceux du commerce, du textile ou de la manutention. Certaines familles entretenaient une proximité géographique

avec l'Académie et leurs membres y travaillaient comme balayeur, lingère, mécanicien ou porteur. De nombreuses femmes artistes mettaient ainsi en œuvre diverses stratégies pour s'assurer de ressources suffisantes pour vivre. De la « débrouille » à une maîtrise des rouages de la négociation professionnelle, l'histoire hors scène des danseuses et du temps de la vie permet ainsi d'approcher des réalités socio-professionnelles encore peu exhumées.

L'étude du cas Caroline Lassiat montre que le processus de reconnaissance professionnelle s'amorce dans le dernier tiers du XIX^e siècle, sans pour autant constituer de garanties solides d'acquis en termes de statut et d'obtention de droits professionnels pour les femmes artistes. Le cas Stichel que nous allons étudier saisit sans doute le moment où ces femmes de métier entrent dans la lutte sociale et professionnelle pour être reconnues non pas seulement comme des répétitrices ou des enseignantes, mais bien comme des autrices.

3 Retour sur l'affaire « Stichel ou *La Fête chez Thérèse* » : les prémices de la grève des danseurs de l'Opéra de Paris de 1912

C'est autour d'une autre étude de cas liée à l'Opéra de Paris que nous concluons ce parcours, avec l'affaire dite de « Stichel ou *La Fête chez Thérèse* » (Sintès, 2015). Cette dernière a permis aux analystes du droit d'auteur du chorégraphe de préciser la notion d'« œuvre de collaboration ». Mais, dès lors que l'on étudie ce cas à l'aune de l'histoire culturelle, elle pose la question de la reconnaissance et de la fonction sociale de la danse et des artistes chorégraphiques en ce début de XX^e siècle (et permet notamment de dater les prémices du militantisme et du syndicalisme en danse). Depuis une vingtaine d'années, de nombreux travaux se sont appuyés sur cette œuvre et ses auteur·rice·s pour illustrer le déclin du métier de librettiste au tournant des XIX^e et XX^e siècles, comme le propose Hélène Laplace-Claverie (2001) ; analyser l'historiographie de la danse au prisme du genre, comme s'y est employée Hélène Marquié (2013) ; ou encore révéler une généalogie (voire une génétique) littéraire de *La Fête chez Thérèse*, ainsi que l'a montré Patrick Besnier (2010, p. 165-178). Le croisement de ces études spécifiques autorise ainsi la reconstitution d'un panorama dans lequel chacune des protagonistes de l'affaire est envisagée dans le contexte socio-historique de sa fonction (librettiste, compositeur, maîtresse de ballet), révélant une stratification d'enjeux sous-jacents qui se cristallisent à l'occasion du litige autour de la paternité de l'œuvre, mais absents de l'analyse juridique.

De la maîtresse de ballet Stichel, on ne connaît à ce jour que peu d'éléments stables. Ainsi des doutes persistent quant à son titre de civilité (Mademoiselle ou Madame ?), à ses dates de naissance et de mort (1856-1942) et même

jusqu'à son prénom (Louise ou Thérèse ?). « Stichel » est par ailleurs un nom de scène²¹. Quelle que fût sa véritable identité, il n'en demeure pas moins qu'elle a connu une carrière relativement brève à l'Opéra de Paris. Si l'histoire a laissé ses traces s'effacer, comme le déplore Hélène Marquié (2015), elle reste la première femme à être nommée première maîtresse de ballet à l'Opéra de Paris. Louise Stichel est engagée à l'essai (selon certains commentateurs), probablement le 1^{er} octobre 1909 (bien que d'autres sources fassent état de la date du 5 février 1910), *La Fête chez Thérèse* est créée le 15 ou le 16 février 1910 sur la scène de l'Opéra Garnier. De petit sujet à l'Opéra de Paris (qu'elle quitte rapidement), elle traverse une partie de l'Europe au gré de ses divers engagements²² et semble acquérir une notoriété grandissante au fil des années, principalement dans les théâtres parisiens²³. De retour à l'Opéra de Paris, elle met à profit cette célébrité pour tenter une rénovation du ballet. *Le Figaro* du 17 octobre 1909 reconnaît à la nouvelle maîtresse de ballet une rigueur dont « les changements apportés sont tous des améliorations » (cité dans Marquié, 2013, p. 81) dans une maison où le ballet est, à cette époque, souvent décrit par l'historiographie comme en pleine décadence artistique, technique et morale (constat qui serait sans doute à re-questionner²⁴). Ainsi Stichel va-t-elle œuvrer à réduire l'écart hiérarchique entre les artistes de la danse en valorisant l'ensemble des danseuses du corps de ballet, mettre fin au « droit de cuissage » et assigner en justice toute personne mettant en doute la nouvelle moralité des danseuses de l'Opéra (à commencer par elle-même, n'hésitant pas à dénoncer une campagne de dénigrement dont elle serait l'objet dans la presse).

Le projet de Louise Stichel s'inscrit dans un mouvement de fond initié, quelques mois avant l'engagement de la maîtresse de ballet, par une nouvelle direction à la tête de l'Opéra de Paris. Le 1^{er} janvier 1908, André Messager remplace Pedro Gailhard. Le ballet, jusque-là négligé et relégué aux seuls

21 Selon Hélène Laplace-Claverie, son vrai nom serait Louise Manzini.

22 À Londres, Monaco, Nice, Marseille...

23 Le Châtelet, la Porte Saint-Martin, les Folies Bergères...

24 Hélène Laplace-Claverie montre bien qu'il s'agit d'une rhétorique, le manque de dynamisme venant d'abord d'une faiblesse quantitative de la production. Elle dénombre seulement vingt-huit créations en danse, alors que des scènes secondaires en programme davantage, constat auquel il faut ajouter une diminution du nombre de représentations par ballet présenté (Laplace-Claverie, 2010, p. 263). Voir également ce qu'en dit Emmanuelle Delattre-Destemberg (2016, p. 136) : « Ainsi, l'état de la danse à l'Opéra à la Belle Époque paraît plus complexe que le tableau que l'on en fait habituellement. L'Opéra n'est pas en état de « décadence », car il produit quelques sujets de premier plan. L'École, même si elle ne produit pas autant de sujets de qualité qu'elle le devrait, continue de fonctionner. Les artistes étrangers viennent prendre des cours chez Joseph Hansen ou Rosita Mauri. Le catastrophisme traditionnel peut donc être relativisé. »

divertissements d'opéra, connaît un nouvel essor. Le projet de création de *La Fête chez Thérèse* participe de cet élan. Dans les mois qui précèdent le début de son mandat, André Messager passe commande d'un ballet à Catulle Mendès (pour le livret) et à Reynaldo Hahn (pour la composition). Selon Patrick Besnier, « Mendès (1841-1909) est alors une figure très importante du monde des lettres : il avait connu Baudelaire et Wagner, été proche de Mallarmé, gendre de Théophile Gautier » (Besnier, 2010, p. 165-166, *idem* pour les citations suivantes). C'est aussi un auteur qui a déjà beaucoup écrit pour la scène : des drames pour Sarah Bernhardt, des livrets d'opéra et des arguments de ballets. De son côté, Reynaldo Hahn (1874-1947) est alors un compositeur également aguerri, « précoce et brillant, très mondain, qui reste aujourd'hui connu surtout comme un des plus proches amis de Proust ». Par ailleurs, Mendès et Hahn avaient déjà collaboré à la création d'un précédent « opéra, *La Carmélite*, en 1903 et à deux musiques de scène, celles de *Scarron* (1905) et de *La Vierge d'Avila* (1906) ». C'est donc à un duo déjà formé, dont chacun des membres jouit d'une grande notoriété auprès de ses contemporains et d'une reconnaissance de ses pairs, que le nouveau directeur de l'Opéra vient adjoindre les talents de Louise Stichel. Pour autant, la collaboration ne passe pas de duo à trio, puisque Catulle Mendès décède dans un accident de train en février 1909. La création de *La Fête chez Thérèse* est donc marquée par un passage de relais du couple Mendès-Hahn à celui formé par Hahn-Stichel. Cette configuration n'a pas été sans incidence dans l'appréciation de la nature de la collaboration entre les différent-e-s auteur-ric-e-s lors du litige opposant Louise Stichel au compositeur et à la veuve du librettiste.

Si l'historiographie juridique a retenu cette jurisprudence, c'est qu'elle lui permet d'expliquer la notion d'« œuvre de collaboration ». Et pour cause, c'est principalement la nature de la collaboration entre chacun des trois auteurs qui est au cœur des deux jugements de cette affaire. Le premier est rendu par le Tribunal civil de la Seine, le 10 février 1911, soit un an après la création de *La Fête chez Thérèse*. À la veille de la première, Louise Stichel apprend que son nom n'apparaît pas sur les affiches du ballet à côté de ceux de Reynaldo Hahn et Catulle Mendès. Elle porte réclamation auprès de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), qui lui « répond que ses statuts mettent "obstacle à ce qu'un ouvrage soit présenté à l'Opéra sous le nom d'une personne ayant un emploi dans ce théâtre" » (Bozzoni, 1997, p. 50). Si le compositeur, Reynaldo Hahn, est plutôt favorable aux demandes de Louise Stichel (voir son nom figurer sur les affiches et obtenir une part des droits d'auteur), la veuve de Catulle Mendès s'y refuse catégoriquement, se retranchant derrière les statuts de la SACD qui interdisent alors à tout salarié d'un établissement de spectacle de percevoir des droits d'auteur : cette mesure a été rédigée afin d'éviter

tout conflit d'intérêts dans le cas où des auteur-ric-e-s seraient par ailleurs directeur-ric-e-s de théâtre, et risqueraient du fait de cette position d'influence d'être tenté-e-s de ne programmer que leurs seules œuvres.

Aussi devant l'échec des négociations qu'elle a entreprises, Stichel décide d'engager une procédure pour faire reconnaître le fait qu'elle doit bénéficier du tiers des droits d'auteurs et voir son nom à côté de ceux du librettiste et du compositeur non seulement sur l'affiche, mais aussi sur le livret et la partition de l'œuvre. Rendu près d'un an après la première de *La Fête chez Thérèse*, en février 1911, le jugement du Tribunal civil de la Seine conclut que :

lorsqu'il s'agit d'un divertissement intercalé dans un opéra, le maître de ballet ne saurait prétendre à un droit effectif de collaboration : que le sujet traité dans ce divertissement, d'ailleurs de courte durée, est en général des plus banals et parle aux yeux, en laissant l'esprit forcément indifférent [...] ; mais attendu que, lorsqu'il est question d'un ballet dit d'action, qui constitue par lui seul une pièce et exige les mêmes conditions de clarté et d'intérêt que n'importe quel autre genre de pièce ; [...] que le maître de ballet [...] n'est plus un simple metteur en scène [...] l'on peut dire qu'un ballet d'action constitue une œuvre d'art dont le mérite revient en grande partie au chorégraphe ; celui-ci n'est pas un employé payé pour faire son métier, mais bien un véritable collaborateur, à qui il convient d'accorder une part de droits d'auteur, et qui a droit aussi à ce que son nom figure sur les affiches, sur la partition et sur le livret. (Cité dans Bozzoni, 1997, p. 50)

Ce jugement en faveur de Louise Stichel sera de courte durée, puisqu'il est porté en appel par la veuve de Catulle Mendès. L'arrêt de la Cour d'appel de Paris qui est rendu le 5 juillet 1919 infirme celui du Tribunal civil de la Seine, rendu huit ans auparavant. Cela ne retire rien à l'objectif de la plainte de Louise Stichel qui est d'élever le-a chorégraphe à l'égal du compositeur ou du librettiste pour le-a considérer comme un-e auteur-ric-e parmi les auteur-ric-e-s. Ce qui est absent tant dans l'historiographie juridique que dans l'analyse littéraire ou la lecture genrée de *La Fête chez Thérèse*, c'est la question du contexte social dans lequel prend place la revendication de Louise Stichel : pourquoi la maîtresse de ballet apparaît-elle comme une passionaria du droit d'auteur des chorégraphes ? Invoquer la forte personnalité de Louise Stichel ou sa rigueur ne suffit pas à comprendre son action. Seule une mise en perspective de cette affaire dans une histoire sociale de l'Opéra de Paris et, notamment, dans celle de l'émergence d'un militantisme syndical permet de répondre à cette interrogation.

Agathe Baechelen (2012) s'est intéressée à la grève des artistes de la danse à l'Opéra de Paris en 1912. Le point de départ de son étude repose sur un article du journal *Le Temps* paru le 3 décembre 1904, qui relate le parcours d'une danseuse de la fin du Second Empire par le biais d'un entretien fictif. Le journaliste Nozière, auteur de l'article, y imagine, de manière prémonitoire²⁵, « la secousse que provoquerait l'intrusion de la culture syndicale dans le monde fermé, académique et privilégié de l'Opéra » (cité dans Baechelen, 2012, p. 5). L'irruption de la question syndicale permet de soulever la question de l'identité sociale et du statut de l'artiste chorégraphique à une période où s'instaurent de nouvelles relations entre les danseuses, la direction et les abonnés, mais aussi de repenser de nouveaux critères d'évaluation et de représentation du métier. De fait, l'histoire de la construction sociale des artistes chorégraphiques est bien évidemment liée à celle de la reconnaissance de la danse comme art. Cette relation n'est pas celle d'une subordination entre les questions sociales et artistiques, mais d'une évolution concomitante et parallèle : construction sociale et reconnaissance artistique allant ici de pair, les avancées ou reculs de l'une ont des incidences sur l'autre. C'est sous cet angle que doit être apprécié le lien entre l'action en justice engagée par Louise Stichel en 1911 et la grève des artistes de la danse, l'année suivante. S'il demeure effectivement une position de subordination au sein de l'Opéra de Paris, il s'agit de celle de la danse par rapport à l'art lyrique. Les danseur-euse-s n'y sont alors considéré-e-s que comme des figurant-e-s de bonne qualité qui contribuent à la valoriser, au même titre que les décors, les ouvrages lyriques. À cela s'ajoute le développement du Foyer de la danse²⁶, situé derrière la scène, qui a acquis un rôle social et symbolique important au sein de l'Opéra, au détriment de celui des danseuses et des danseurs.

Analysé à la fois comme « lieu de fabrication du genre » (l'endroit est réservé aux danseuses et aux abonnés, les danseurs et les spectatrices y sont interdits de séjour) et comme « spatialisation de la domination » (en raison principalement de la relation financière qui unit certaines danseuses et abonnés ; Baechelen, 2012, p. 30 et 35), le Foyer de la danse est un espace qui offre la

25 Agathe Baechelen précise : « la syndicalisation des danseuses [...] n'avait pourtant pas encore touché l'Opéra en 1904 » (2012, p. 5).

26 Espace de répétitions pour le corps de ballet, le Foyer de la danse est rendu accessible aux abonnés les plus fortunés dès l'ouverture de l'Opéra Garnier, en 1875, leur permettant d'être en contact direct avec les danseuses. Cet usage perdurera jusque dans les années 1930, date à laquelle Serge Lifar y mettra fin. Sujet de nombreuses œuvres d'Edgar Degas (notamment *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*, 1872), le lieu est l'objet de scandaleux et sulfureux échos dans la presse, ainsi que le rapporte Maxime Cadet dans sa « petite histoire » du Foyer de la danse : « Les coulisses de l'Opéra deviendront promptement le sujet favori des écotiers et comme toujours ces écotiers feront payer cher la vertu, mais donneront le vice à crédit. » (Cadet, 1933, p. 165-168).

possibilité aux danseuses, moins bien payées que les artistes lyriques, de trouver les moyens d'un complément de rémunération et bien souvent de survie²⁷. Aussi, la pression économique liée à l'accès du Foyer de la danse, dénoncée par les artistes de la danse eux-mêmes (parce qu'elle exclut les danseurs, parce qu'elle soumet les danseuses à des pratiques prostitutionnelles), va contribuer à alimenter les revendications des artistes de la danse de l'Opéra de Paris. Les expériences successives de syndicalisation du personnel du corps de ballet constitueront les prémisses de la grève de 1912.

La loi sur l'organisation des syndicats professionnels²⁸, votée en 1884, a rencontré un écho rapide et favorable auprès des différentes populations d'artistes qui ont engagé depuis quelques années des démarches de regroupements intra et interprofessionnels, dont l'action a abouti notamment à la création de systèmes mutualistes de santé, de secours ou de vieillesse (Rauch, 2006). La création de la Confédération générale du travail (CGT) en 1895 participe de l'élan de fédéralisme des regroupements professionnels de métiers. C'est dans ce contexte que vont émerger les premières expériences de syndicalisation des professionnels de la danse. La presse de l'époque fait état de plusieurs tentatives de regroupement syndical entre 1903 et 1905. Ces premières réunions semblent sans effet immédiat, tant en termes d'adhésion de sympathisant-e-s que de succès dans les négociations sociales menées. Elles constituent néanmoins un terreau favorable pour l'implantation, en 1909, d'un nouveau Syndicat des artistes chorégraphiques. Celui-ci s'installe à la Bourse du travail où la Fédération générale du spectacle, fondée quelques mois plus tôt (le 2 avril 1909), a également fixé son siège social. En décembre de cette même année, une première grève bloque une représentation de *Coppélia*²⁹. Les premières revendications

27 Maxime Cadet conclut sa « petite histoire » du Foyer de la danse ainsi : « Et que sont-elles devenues les étoiles de l'Opéra ? Les unes sont entrées au couvent, comme la gentille Gual ; Mazé, ruinée, se jeta parée de ses plus beaux atours du haut du Pont-Neuf dans la Seine. Beaucoup d'autres se sont mariées : M^{lle} Quinault-Dufresne épousa le duc de Nevers ; Rognel, le marquis d'Argéni ; Defresne, le marquis de Fleury ; Sullivan, lord Crawford ; Grandpré, le marquis de Suenéville ; Lolotte devint comtesse d'Hérouville ; sa sœur, marquise de Saint-Chamond ; Rita Sangalli épousa le baron Marc de Saint-Pierre. Mais la plupart disparaissent purement et simplement. » (Cadet, 1933, p. 168).

28 Loi du 21 mars 1884 dite Waldeck-Rousseau (du nom du ministre de l'Intérieur, Pierre Waldeck-Rousseau) relative à la création des syndicats professionnels. Il s'agit de la première loi autorisant les syndicats en France, abrogeant de ce fait la loi Le Chapelier, promulguée le 14 juin 1791, qui proscrivait les organisations ouvrières et paysannes, les corporations de métier ou encore le compagnonnage.

29 Selon Agathe Baechelen, l'émoi suite à cette grève « fut d'autant plus vif que depuis la formation du Syndicat des artistes chorégraphiques, la presse s'était montrée

syndicales sont portées par les danseurs qui souhaitent une augmentation de leur salaire afin de réduire l'écart entre leurs appointements et ceux, plus élevés, de leurs consœurs. La grève de décembre 1909 est déclenchée non pas en raison de cette question économique, mais suite au refus catégorique de la direction de reconnaître aux artistes de la danse la possibilité de se faire représenter par un syndicat. Les danseurs saisissent la Fédération générale du spectacle et demandent le soutien de leurs collègues machinistes et des choristes syndiqués. Ainsi sous pression, la direction de l'Opéra de Paris revient sur sa position.

Il est difficile d'établir à ce jour avec exactitude l'implication et le positionnement de Louise Stichel par rapport aux activités et revendications du Syndicat des artistes chorégraphiques. Mais il nous est permis de penser que la maîtresse de ballet, dont l'engagement à l'Opéra de Paris est effectif depuis le début de la saison 1909-1910, a dû, indubitablement, assister à ces événements. Même si sa célébrité l'aura très certainement tenue éloignée des préoccupations matérielles que connaissaient nombre de ses collègues danseuses, Stichel aura pu cependant constater les conditions de travail de partenaires moins privilégiées au cours de ses nombreux engagements dans différents théâtres et salles de spectacle. Les danseur-euse-s de l'Opéra de Paris ne sont pas les seul-e-s artistes de la danse à faire valoir des revendications. La demande de reconnaissance d'un statut d'auteur formulée par Louise Stichel n'a donc rien d'étonnant dans un contexte social de revendications balbutiantes, mais bien réelles. Contexte qui tendrait par ailleurs à expliquer la position première d'indulgence qui fut celle de Reynaldo Hahn, collaborateur régulier à l'Opéra de Paris et, de ce fait, sensibilisé – ou tout du moins familiarisé – aux nouvelles exigences des artistes de la danse. De même, l'action menée par la maîtresse de ballet et sa résolution juridique, provisoirement heureuse, auront très certainement contribué à conforter le corps de ballet dans le sentiment de légitimité de ses demandes de réforme. La grève historique du 15 janvier 1912, dont un des facteurs déclencheurs est le rejet dénoncé collectivement et syndicalement des pratiques qui ont lieu dans le Foyer de la danse, aboutit au licenciement des 104 danseuses et danseurs du corps de ballet. Ce « micro-événement, si on le considère à l'échelle nationale, a pourtant été suivi par la presse nationale pendant toute la durée du conflit » (Baechelen, 2012, p. 78), marquant ainsi considérablement les esprits à l'époque. La mobilisation des artistes de la danse en 1912 peut être considérée comme la préfiguration de la grève générale de l'ensemble des corps de métier de l'Opéra de Paris qui aura lieu en 1919-1920.

condescendante et dubitative sur toute éventualité d'une grève possible, surtout à l'Opéra » (2012, p. 73).

4 Pour une histoire des enseignantes en danse

Ces études de cas permettent d'aborder non seulement trois époques, mais aussi trois cadres d'enseignement : celui qui consiste à former un·e apprenti·e, celui qui consiste à enseigner à une classe d'enfants, et celui qui consiste à entraîner et encadrer l'activité des interprètes au sein d'une compagnie professionnelle, à chorégrapier et transmettre une création. Toutes mettent en jeu des femmes qui furent aussi des artistes interprètes : se pencher sur l'enseignement révèle combien l'histoire des identités et des pratiques professionnelles des artistes de la danse serait partielle si elle se limitait à l'histoire des pratiques scéniques. Dans la continuité des travaux d'histoire des femmes, d'histoire sociale et culturelle des métiers du théâtre, nous cherchons précisément, dans le cadre du projet ANR qui nous rassemble, à mettre en évidence les habiletés professionnelles des danseurs et danseuses à gérer leur carrière et leur avenir (Cappelle, 2020 ; Martin et Venayre, 2005 ; Martin et Nordera, 2011 ; Claire, 2017) : négocier un contrat ou enseigner la danse, faire valoir son activité de création, dénoncer les campagnes de dénigrement ou passer devant le notaire pour fixer les cadres d'une relation de travail, constituent des activités professionnelles à part entière qui méritent d'être analysées pour saisir tous les aspects du métier. Dans le cas des femmes, se livrer à cet examen conduit à déconstruire l'image des demi-mondaines, des vedettes sacrées ou des danseuses écervelées. Il s'agit donc d'une entreprise de radioscopie historiographique et sociale, saisissant des destins individuels qui révèlent la combinaison de situations diverses, mettant à jour des mécanismes institutionnels, professionnels et socioéconomiques auxquels ces femmes ont été contraintes, mais avec lesquels elles ont su aussi composer, qu'il s'agisse d'exercer à la marge des règlements (comme Violante Beatrice Contili exerçant son activité indépendamment de son mari et allant jusqu'à signer un contrat d'apprentissage), d'user de stratégies diverses vis-à-vis de leur condition féminine (comme Madame Dominique profitant de son changement de nom au mariage) ou de se lancer dans un combat juridique (comme Louise Stichel) contribuant à accroître, *in fine*, les droits et la reconnaissance des artistes chorégraphiques – hommes et femmes.

Bibliographie

- ALSNE Marieanne, 1994, « La Chorégraphie et le Droit d'auteur en France », *RIDA*, n° 162, p. 3-119.
- BAECHELEN Agathe, 2012, *La Grève des artistes de la danse à l'Opéra de Paris en 1912*, Mémoire de master 2 recherche, dir. Isabelle Launay, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis.

- BERNAY Berthe, 1890, *La Danse au théâtre*, Paris, E. Dentu.
- BERNHARD Bernard, 1842, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris », dans Société de l'École des chartes (dir.), *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 3-5, Paris, Droz.
- BESNIER Patrick, 2010, « Mendès, Gautier, Hugo et *La Fête chez Thérèse* », dans Laura Colombo et Stefano Genetti (dir.), *Pas de mots. De la littérature à la danse*, Paris, Hermann, p. 165-178.
- BOZZONI Olivia, 1997, *Le Droit d'auteur du chorégraphe*, Thèse de doctorat, Université Paris 2 – Panthéon-Assas.
- CACOUAULT-BITAUD Marlaïne, 1999, « Professeur du secondaire : une profession féminine ? Éléments pour une approche socio-historique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 36, *Amateurs et professionnels*, dir. Yvon Lamy, p. 92-115 ; disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1999_num_36_1_1581.
- CADET Maxime, 1933, « Le Foyer de la danse de l'Opéra de Paris », *Archives internationales de la danse*, n° 4, 15 octobre, p. 165-168.
- CAPPELLE Laura (dir.), 2020, *Nouvelle histoire de la danse en Occident. De la Préhistoire à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Beaux livres ».
- CAPPELLE Laura, 2018, « Entre tradition et création, la chorégraphie face au genre », dans Sylvie Octobre et Frédérique Patureau (dir.), *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, ministère de la Culture (DEPS), Presses de Sciences Po.
- CHARLES-DOMINIQUE LUC, 1994, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck.
- CLAIRE Elizabeth (dir.), 2017, « *Dance Studies*, genre et enjeux de l'histoire », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 46, n° 2, p. 161-188 ; disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/clio/13826>. DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.13826>.
- D'ARCY Chloé, 2016, *Marie Taglioni, Étoile de la danse : constructions, évolutions et implications du vedettariat de la ballerine (1822-1870)*, Mémoire de master 2, dir. Jean-François Sirinelli, Sciences Po.
- Déclaration du roy, portant règlement pour les fonctions de jurés syndics en titre d'office de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instrumens [...]*, 1692, Paris, chez Estienne Michalet, rue Saint-Jacques.
- DELATTRE-DESTEMBERG Emmanuelle, 2020, « Au-delà de l'amateur de jambes : les multiples facettes du public de la danse à l'Opéra au XIX^e siècle », dans Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Musicologie », p. 57-70.
- DELATTRE-DESTEMBERG Emmanuelle, 2016, *Les Enfants de Terpsichore : histoire de l'École et des élèves de la danse de l'Académie de musique de Paris (1783-1913)*, Thèse de doctorat, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines ; chapitres 4 et 6 en particulier.
- FURETIÈRE Antoine, 1690, *Dictionnaire universel*, La Haye.

- GRANGER Sylvie, 2019, *Danser dans la France des Lumières*, Rennes, PUR, coll. « Histoire ».
- GUEST Ivor, 1973, *Madame Dominique*, Beaconsfield, Clarendon.
- H.P.A., 1748, *Phénomène imprévu*, s. l.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, 2010, « Le Répertoire chorégraphique de l'Opéra entre 1870 et 1914. Décadence ou Transition ? », dans Michel Noiray et Solveig Serre (dir.), *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et Interprétations*, Paris, Publications École des Chartes.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, 2001, *Écrire pour la danse. Les Livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion.
- LEMAIGRE-GAFFIER Pauline, 2016, *Administrer les Menus Plaisirs du Roi. La cour, l'État et les spectacles dans la France des Lumières*, Ceyzérieu, Champ Vallon.
- MARQUIÉ Hélène 2015, « Enquête en cours sur Madame Stichel (1856-1942). Quelques pistes de réflexion », *Recherches en Danse*, n° 3, *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, dir. Hélène Marquié et Marina Nordera, en ligne : <https://journals.openedition.org/danse/974>. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.974>.
- MARQUIÉ Hélène, 2013, « Entrez dans la danse, créez la danse ! », dans François Le Guennec et Nicolas-Henri Zmelty (dir.), *La Belle Époque des femmes ? (1889-1914)*, Paris, L'Harmattan, p. 75-88.
- MARQUIÉ Hélène, 2012, « Du notateur à l'auteur : être chorégraphe au XIX^e siècle », dans Agnès Graceffa (dir.), *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, p. 77-88.
- MARTIN Laurent et VENAYRE Sylvain (dir.), 2005, *L'Histoire culturelle du contemporain : actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nouveau Monde.
- MARTIN Roxane et NORDERA Marina (dir.), 2011, *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion.
- NORDERA Marina, 2015, « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ? », *Recherches en danse*, n° 3, *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, dir. Hélène Marquié et Marina Nordera, en ligne : <http://journals.openedition.org/danse/969>. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.969>.
- RAUCH Marie-Ange, 2006, *De la cigale à la fourmi : histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français, 1840-1960*, Paris, L'Amandier.
- Recueil de règlements pour les corps d'arts et métiers*, 1779, Paris.
- RÉTIF DE LA BRETONNE Nicolas-Edme, 1989, *Monsieur Nicolas*, t. I, Paris, Gallimard.
- ROBIN-CHALLAN Louise, 1983, *Danse et Danseuses de l'Opéra de Paris (1830-1850)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Diderot.

- SERRE Solveig, 2011, *L'Opéra de Paris (1749-1790). Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS.
- SINTÈS Guillaume, 2015, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984). Une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis.
- [Trévoux], *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Nancy, 1752.

Mme de Saintonge, entre le divertissement de cour et l'opéra-ballet

Perry Gethner

Résumé

Mme de Saintonge, première femme librettiste en France, commença sa carrière en composant de petits spectacles chantés pour la cour. En 1695 elle reçut la commande pour un nouveau type d'opéra, avec un plus grand rôle pour la chorégraphie et sans intrigue suivie. Son livret, *Les Charmes des saisons*, inspiré par ses divertissements précédents et par la tradition du ballet de cour, fut d'abord accepté, puis refusé en faveur d'un autre livret sur le même sujet par l'abbé Pic. Le modèle inauguré par Pic aura une influence durable, alors que la formule de Mme de Saintonge, cohérente sur le plan esthétique, sera vite oubliée.

Mots clés

opéra – divertissement – librettiste – ballet – Saintonge (Mme de)

Abstract

Mme de Saintonge, the first female librettist in France, started her career by composing short sung spectacles for the court. In 1695 she received a commission for a new type of opera, with a large role for choreography and without a sustained plot. Her libretto, *Les Charmes des saisons*, inspired by her earlier entertainments and by the tradition of court ballet, was accepted at first, but then refused in favor of another libretto on the same subject by Abbé Pic. The model inaugurated by Pic would have a durable impact, while Mme de Saintonge's formula, though aesthetically coherent, would be quickly forgotten.

Keywords

opera – entertainment – librettist – ballet – Saintonge (Mme de)

Comment devenait-on librettiste sous le règne de Louis XIV ? Non seulement il fallait acquérir les compétences poétiques et dramaturgiques nécessaires, mais aussi, puisque l'opéra faisait partie de la campagne de propagande absolutiste, trouver un appui parmi les nobles ou les ministres. Il est donc particulièrement remarquable de trouver une femme librettiste en France à cette époque – et je vais proposer mes propres conjectures sur la trajectoire de sa carrière. Cette trajectoire n'était guère typique, car à l'encontre des librettistes de Lully, qui s'étaient d'abord distingués comme auteurs de pièces parlées (Philippe Quinault, Thomas Corneille, Jean Galbert de Campistron), Mme de Saintonge s'était signalée auparavant dans le genre semi-dramatique du divertissement de cour, et je crois que c'est précisément par là qu'elle a su s'entraîner pour la composition d'ouvrages bien plus complexes.

1 Début de carrière

Louise-Geneviève Gillot de Saintonge, poétesse active pendant une trentaine d'années (entre environ 1685 et 1718, date de sa mort), commence son activité littéraire en composant des poèmes de salon, avant de recevoir des commandes pour la composition de petits divertissements destinés à la cour de France¹. Par la suite, elle en fera d'autres pour les cours d'Espagne et de Lorraine. Cette activité, qui s'étend tout au long de sa carrière, constitue une stratégie de promotion importante qui la met en contact avec Louis XIV et d'autres mécènes importants². Puisque nous avons si peu de renseignements sur sa biographie, nous ignorons comment elle a obtenu ses premiers contacts avec le monde de la cour et qui a commandé les ouvrages destinés à Versailles. Ce qui est sûr, c'est qu'elle a voulu manifester sa gloire comme autrice renommée en publiant douze de ces divertissements dans les collections de ses poésies éditées par elle-même, en 1696 et 1714.

-
- 1 La biographie la plus complète de cette poétesse se trouve dans l'introduction du volume de traductions de ses principaux ouvrages pour la scène, *Dramatizing Dido, Circe, and Griselda* (Saintonge, 2010), édité par Janet Levarie Smarr.
 - 2 Il peut aussi s'agir d'auto-promotion, notamment dans le cas du poème qu'elle a publié dans son deuxième recueil (t. 1, p. 61-65) où elle raconte la visite qu'elle a faite à Versailles pour présenter au roi une copie de son livret de *Didon*.

Ces ouvrages sont très courts, ne dépassant jamais 200 vers ; le plus bref n'en a que 84. D'après les partitions conservées pour un petit nombre de divertissements dont Mme de Saintonge n'est pas l'auteur, on peut estimer que la longueur probable d'une représentation d'un tel ouvrage était d'entre vingt et quarante minutes. Ces textes n'ont aucune prétention à l'originalité. Les personnages se limitent à des divinités gréco-romaines, le plus souvent mineures, et aux habitants du monde pastoral. Le choix des personnages a certainement dicté l'étiquette donnée à ces petits ouvrages : idylle, églogue ou pastorale. La prédominance des éléments pastoraux n'est guère étonnante, car l'utopie arcadienne faisait partie depuis longtemps de la littérature galante, dont l'influence s'est directement manifestée dans le théâtre parlé et dans l'opéra³. En effet, on peut caractériser ces ouvrages comme des prologues d'opéra convertis en spectacles indépendants.

Dans quatre cas seulement, Mme de Saintonge dit que l'ouvrage fut mis en musique et représenté. Cela laisse supposer que les autres ouvrages ont été soumis à la cour comme cadeaux, mais non représentés, car autrement la librettiste n'aurait pas manqué de signaler un détail si important. Elle ne nomme pas les compositeurs, mais il est probable que Henry Desmarest et Louis Marchand aient composé la musique pour les divertissements représentés à la capitale, et il est certain que c'est Desmarest qui a fait la musique des spectacles de cour joués à l'étranger⁴. Malheureusement, toutes les partitions sont perdues. Ces ouvrages devaient inclure des entrées de ballet, même si cela n'est pas mentionné dans le livret imprimé, car on en trouve dans les partitions conservées par des compositeurs qui n'ont pas collaboré avec Mme de Saintonge, dont notamment Lully et Charpentier. Et s'il y avait des costumes pour les danseurs, il faut supposer que les chanteurs étaient costumés eux aussi. Quant au décor, il est probable que les organisateurs ne s'en souciaient pas, surtout si le spectacle était monté dans un jardin, le lieu le plus approprié pour un sujet pastoral.

2 Une dramaturgie minimaliste

Dans quelle mesure ces divertissements sont-ils dramatiques (au sens de « comportant une intrigue ») ? Il n'y en a que trois sur douze où l'on trouve une

3 Le rôle de la galanterie comme élément crucial dans les arts et dans les mœurs de l'Ancien Régime est au cœur de plusieurs études récentes, dont celles d'Alain Viala (2008) et de Delphine Denis (2001).

4 La seule biographie complète de ce compositeur est celle de Michel Antoine (1965). Voir aussi le volume d'études édité par Jean Duron et Yves Ferraton (2005).

intrigue rudimentaire. Dans les ouvrages sans action proprement dite hormis les échanges verbaux, la librettiste se contente de recycler quelques lieux communs. Prenons comme exemple l'un des textes qui a certainement été représenté, *Églogue chantée devant sa Majesté à Versailles* (1696). Il y a seulement trois personnages, qualifiés de « bergers héroïques » : deux hommes et une femme. La première partie de l'églogue exploite le *topos* de la fausse modestie. Coridon proclame qu'il faut offrir une fête au roi pour célébrer ses victoires, mais les bergers décident bientôt que chanter dignement la carrière militaire de Louis est au-dessus de leurs forces et qu'ils feraient mieux de se limiter à louer les douceurs de la paix qu'il leur a redonnée. Mais puisqu'il faut quand même essayer de divertir le roi, Coridon propose un débat sur l'amour, où lui et son camarade Licidas chanteront les plaisirs de l'état amoureux, alors que la bergère Climène vantera la tranquillité associée à l'indifférence. Après un échange où personne ne change d'avis, Climène rappelle aux bergers que leur principale tâche doit être de faire plaisir au roi. Ils unissent donc leurs voix pour glorifier Louis dans le trio final.

Quant aux divertissements qui ont une intrigue comportant nœud et dénouement, l'aspect dramatique est réduit au strict minimum. Puisque la première partie doit se consacrer à la louange hyperbolique des dédicataires ou commanditaires, et que le plus souvent la dernière partie constitue une célébration, la librettiste a tout au plus une centaine de vers pour présenter le drame proprement dit. Le degré zéro se trouve dans *Idylle chantée aux appartements sur le retour de la santé du Roi* (1687), où il n'y a que deux personnages nommés et où les obstacles, faibles et purement internes, sont rapidement levés. Le berger Lisandre, qui aime la bergère Iris depuis un an, est trop timide pour lui avouer sa passion. Mais quand il trouve enfin assez de courage pour se déclarer, Iris révèle que l'amour lui fait peur, surtout parce qu'elle doute de la discrétion et de la fidélité des amants. Lisandre réussit à la rassurer et elle avoue à son tour qu'elle est amoureuse de lui. La situation est un peu plus compliquée dans *Idylle pour le mariage de madame la duchesse de Lorraine* (1698), qui comporte un triangle potentiel. Tircis et Climène forment un couple uni, mais le dieu Pan, naguère amoureux d'une autre bergère, s'éprend de Climène et essaie de la rendre infidèle. Climène éconduit le dieu des forêts et Tircis lui demande de les laisser en paix. Pan, qui admet volontiers que son amour est peu profond et qu'il est partisan de l'inconstance, accepte de ne plus déranger le couple fidèle, mais sans dire qu'il va renouer avec sa bien-aimée précédente. La librettiste esquisse une intrigue encore plus complexe dans *Idylle sur le retour de Madame au Palais Royal* (date inconnue), où il y a deux couples. Tircis avoue sa passion à Climène, mais celle-ci est coquette. Elle se plaît non seulement à attirer beaucoup de soupirants, mais elle propose encore de s'attacher

Lisandre, qui aime ailleurs. Quand Climène voit que Lisandre reste résolument fidèle à Iris, elle décide de renoncer à ce berger et lui demande seulement de ne pas révéler sa tentative de séduction à Iris. Mais celle-ci, qui vient de voir son bien-aimé en tête-à-tête avec Climène, devient jalouse. Enfin Lisandre la rassure en disant la vérité sur les manigances de Climène et en réitérant sa fidélité. Climène revient et annonce qu'elle a enfin accepté Tircis pour amant. Iris et Lisandre félicitent ce nouveau couple et lui prônent les douceurs de l'amour mutuel et constant. Comme d'habitude dans ces mini-pièces, il n'y a aucune place pour l'amour-fureur.

3 Projets pour un nouveau type d'opéra

Il va sans dire que la valeur littéraire de ces petits textes est mince. Leurs fonctions réelles étaient politique (déclarer sa loyauté envers le roi et la famille royale) et décorative (fournir un canevas pour une belle musique). Ces fonctions-là étaient indispensables pour un poète ou une poétesse qui désirait travailler pour les patrons les plus influents du royaume. Et puisque les divertissements avaient plus ou moins une forme dramatique et qu'ils s'apparentaient aux prologues d'opéra, les protecteurs de Mme de Saintonge ont dû juger qu'elle avait assez de talent pour rédiger un opéra entier. Elle n'aurait pas pu entreprendre un tel projet sans encouragement formel, et en effet ses deux tragédies lyriques *Didon* et *Circé* ont été mises en musique par Desmarest et créées à l'Opéra en 1693 et 1694.

Nous en arrivons à l'année charnière de 1695. Après la disparition de Lully et la déception causée par les productions de ses fils, Jean-Nicolas de Francine, le nouveau directeur de l'Opéra (et gendre du feu Lully), a accepté une série de tragédies lyriques composées par plusieurs compositeurs qui étaient soit rivaux, soit disciples du feu maître. Mais ces ouvrages n'ont eu tout au plus qu'un succès modéré et peu durable, sans doute parce que le public commençait à se lasser de la formule consacrée depuis une vingtaine d'années par Lully et Quinault, tout en boudant les innovations trop marquées. Francine a sans doute encouragé la production d'ouvrages plus courts, plus légers et non tragiques, laissant plus de place à la danse et beaucoup moins à l'intrigue. Il est évident que si le directeur envisageait une telle innovation, c'est qu'il se rendait compte d'un changement de goût, esthétique autant que politique, chez une partie influente de son public, surtout chez les aristocrates. La popularité réduite de la tragédie lyrique reflétait une baisse de la popularité personnelle du Roi-Soleil, causée en grande partie par des guerres interminables, par la

mise en doute de la croyance en la doctrine de l'absolutisme politique et par l'austérité croissante de la cour, qui obligeaient les amateurs d'amusements mondains à se tourner vers la capitale⁵. Même si le but était de créer un nouveau sous-genre opératique, Francine avait besoin de librettistes chevronnés, et donc il s'est adressé à plusieurs poètes qui avaient travaillé pour l'Opéra pendant les deux années précédentes. On peut supposer que c'est encore lui qui en a proposé les sujets pour l'Opéra⁶.

Les livrets non-tragiques composés en 1695 représentent trois directions possibles pour le nouveau sous-genre de l'opéra-ballet. Parmi eux, celui composé par Mme de Saintonge, malgré son ingéniosité, emprunte une voie qui restera sans issue⁷. Son livret, *Les Charmes des saisons*, est d'abord accepté par l'Opéra, mais finalement rejeté en faveur d'un autre livret sur le même sujet, composé par l'abbé Jean Pic et intitulé *Les Saisons* (mis en musique par Pascal Collasse et joué avec succès)⁸. Mme de Saintonge s'estime la victime d'une cabale, mais les détails de l'affaire ne nous sont pas parvenus⁹. Ce qui est sûr, c'est que cette cabale a mis fin à la carrière opératique de la poétesse à Paris. De plus, Mme de Saintonge perd à cette occasion la collaboration de Desmarest, le compositeur avec qui elle avait travaillé pour ses opéras tragiques. Celui-ci

5 Pour une analyse détaillée de cette transformation, voir Georgia Cowart (2008), chapitres 4 et 5.

6 Cela expliquerait pourquoi Mme de Saintonge dit qu'elle dut rédiger son livret en quinze jours (1696, p. 2).

7 La seule comparaison détaillée de ces ouvrages précédant la mienne est faite par Philippe Hourcade (2002, p. 68-71). Mais mon angle d'approche et certaines de mes hypothèses sont différents dans la mesure où je cherche à expliquer pourquoi chacun des librettistes a adopté une solution différente et je n'envisage pas le développement futur de l'opéra-ballet comme prévisible d'avance.

8 On ignore tout de la biographie de Pic, hormis le fait que ce dernier composera par la suite deux autres livrets qui seront mis en musique et représentés : *La Naissance de Vénus* (1696, musique de Collasse) et *Aricie* (1697, musique de La Coste). Il est probable qu'il avait des protecteurs influents à la cour, mais on ne les a pas identifiés.

9 Cette accusation était sans doute fondée. Selon l'abbé Jean-François Dubos, il y a déjà eu une cabale contre Mme de Saintonge à l'époque de la création de son premier opéra en 1693. Son texte, conservé en manuscrit et préservé dans le fonds Rothschild de la BnF, a été publié par Jérôme de La Gorce en appendice à son édition des lettres de Louis Ladvoat (1993, p. 71). Ladvoat, qui connaissait Mme de Saintonge et qui participait régulièrement aux affaires de l'Opéra, ne mentionne pas la cabale au sujet des livrets rivaux en 1695, disant seulement que dès que celui de Pic serait achevé, on pourrait choisir lequel des deux plairait le plus (p. 51). Mme de Saintonge prend sa revanche dans une comédie satirique, *L'Intrigue des concerts* (publiée en 1714 mais sans doute composée en 1695), où le personnage le plus grotesque est un mauvais poète, affublé du nom moliéresque de Picotin ; c'est un voleur d'argent aussi bien qu'un plagiaire flagrant et incompetent.

trouve un autre librettiste, Joseph-François Duché de Vancy, avec qui il produit son premier opéra non-tragique, *Les Amours de Momus*. Cet opéra est joué en 1695, avant *Les Saisons*, mais avec un moindre succès. La comparaison des trois livrets rivaux – *Les Charmes des saisons*, *Les Saisons* et *Les Amours de Momus* – nous permettra d'éclaircir les possibilités envisagées à ce moment crucial pour un nouveau sous-genre opératique.

4 Dosage de la chorégraphie

Il est évident que Mme de Saintonge, en exécutant une commande pour un opéra non-tragique privilégiant la chorégraphie, s'est proposé comme modèles le ballet de cour, qui était sur le déclin, et les divertissements royaux qu'elle connaissait de première main. Le modèle le plus direct était sans doute *Le Triomphe de l'Amour* de Lully et Quinault (1681), qui lui aussi comporte vingt passages dansés ponctuant un livret chanté mince et assez décousu. Ce que la librettiste doit au ballet de cour, c'est d'abord le principe structurant d'un thème, plutôt que celui d'une intrigue unifiée. Et ce n'est pas une coïncidence si elle reprend le thème des quatre saisons, qui avait autrefois (1661) servi à un ballet de cour. De plus, la librettiste emprunte à la tradition antérieure la division non en actes et en scènes, mais plutôt en entrées, c'est-à-dire en morceaux de ballet. Chez elle, ces entrées sont néanmoins séparées plus régulièrement par des passages chantés qui constituent soit des conversations, soit de petits épisodes dramatiques. Ajoutons que le spectacle doit se dérouler sans interruption, car à la fin de chaque saison un des personnages présents sur scène annonce l'arrivée de la saison suivante, manifestée visuellement par un changement de décor instantané. Le spectacle parcourt sans entracte toutes les parties de l'année.

Une autre innovation concerne le prologue. Comme d'habitude, Mme de Saintonge commence son livret avec un passage consacré à la glorification du roi et à la déclaration que les personnages mythologiques ou allégoriques sont obligés de lui offrir des plaisirs. Mais à l'instar du ballet de cour, ce prologue n'est pas détaché du reste de l'ouvrage, alors que le prologue constitue une partie séparée dans les opéras tragiques et la plupart des pièces à machines. Cependant, le contenu du prologue des *Charmes des saisons* se rapproche de celui des prologues d'opéra en faisant allusion à l'actualité politique : les Muses osent émettre une critique timide du roi, qui depuis quelque temps ne s'intéresse plus aux spectacles. Apollon arrive pour leur offrir une excuse : c'est que Louis est trop occupé ailleurs, sans doute par la guerre. Il est significatif que le choix des Muses comprenne Terpsichore, aux côtés de Melpomène et

de Thalie : la danse se voit égalée aux genres dramatiques consacrés¹⁰. En outre, la conclusion n'est pas typique pour un opéra, car, au lieu de terminer le spectacle avec le dénouement de l'intrigue principale, la librettiste nous replonge dans le monde du prologue : Apollon renouvelle dans un bref épilogue la glorification du roi. Cela rappelle le ballet de cour, où l'on trouve parfois ce type de fin.

Pour fournir la partie principale du livret, Mme de Saintonge élargit et combine les deux modèles qu'elle avait utilisés dans ses divertissements de cour. Son livret comporte plusieurs passages où un personnage (ou groupe de personnages) s'engage dans une discussion abstraite qui ne se rattache guère, ou même pas du tout, au thème général. Ainsi voyons-nous dans la partie consacrée à l'hiver un long débat, sans prétention dramatique, sur les mérites de la discrétion ou de l'indiscrétion en amour.

Quant à l'autre modèle, le divertissement comportant une intrigue rudimentaire, la librettiste s'en sert avec désinvolture. Dans la partie des *Charmes des saisons* consacrée au printemps, il y a une intrigue peu développée et sans véritable dénouement. La déesse Flore se plaint de l'inconstance de son amant, le dieu Zéphire. Celui-ci avoue son caractère volage, mais déclare que Flore doit se contenter de savoir qu'elle a assez de pouvoir pour le charmer de nouveau tous les ans. Flore accepte un arrangement selon lequel leur liaison sera durable, mais lâche, et qu'ils ne songeront pas au mariage. Un dénouement ordinaire comporterait plutôt un mariage ou une rupture. Le chœur fait écho à ces sentiments, en prônant l'inconstance et la nouveauté en amour. Mme de Saintonge paraît renouer avec le principe de l'unité d'action dans les parties consacrées à l'été et à l'automne : l'histoire du couple Iris et Lisandre s'étend sur ces deux saisons. Le berger Lisandre déclare sa passion à la bergère Iris, qui doute de sa sincérité et le quitte bientôt. Mais Lisandre, quoique réduit au désespoir, refuse de renoncer à son amour. Quand il revoit Iris quelques mois plus tard, Iris se laisse enfin convaincre et le couple chante son bonheur. Pourtant, dans la partie consacrée à l'hiver, il n'y a pas la moindre intrigue. Après le débat entre les deux catégories d'amants, discrets et indiscrets, Saturne arrive pour offrir d'autres types de plaisirs, y compris la mascarade et les jeux, puis Momus arrive pour prôner la satire et la médisance. Sur le plan dramatique, *Les Charmes des saisons* constituent un exemple décevant. Néanmoins, le refus de l'unité d'action est compensé par d'autres formes d'unité : il y a, bien entendu, le thème éponyme des quatre saisons – le chœur offre ses hommages à des divinités associées à chacune d'entre elles (Flore, Cérès, Bacchus,

10 Ce choix des Muses, quoique rare, n'est pas sans précédent : Campistron l'avait utilisé pour le prologue de son opéra tragique *Achille et Polyxène* (1687).

Saturne) – et chaque partie comporte des discussions sur l'amour qui s'inspirent de la tradition galante.

5 Les livrets rivaux

Si Mme de Saintonge, en envisageant un nouveau sous-genre hybride, privilégiait le côté ballet et réduisait le rôle de l'action dramatique, les deux autres librettistes Joseph-François Duché de Vancy et Jean Pic faisaient tout l'inverse, préférant se concentrer sur l'intrigue, soit réduite en miniature, soit trivialisée, et sans augmenter le rôle de la danse.

L'accusation de plagiat semble justifiée à propos du livret de Pic. Sans compter le thème éponyme des quatre saisons, Pic a copié plusieurs aspects structuraux utilisés par sa rivale : les parties sont qualifiées d'entrées, bien que les subdivisions soient qualifiées de scènes ; le prologue, comme celui de Mme de Saintonge, montre Apollon qui rassure les Muses, alarmées par le manque d'intérêt pour l'opéra que le roi manifeste depuis quelque temps ; il y a un épilogue où Apollon revient, cette fois-ci pour réconcilier les quatre saisons et leur rappeler leur devoir collectif de divertir le roi. Notons que les Muses se limitent ici à deux : au lieu de Melpomène, Terpsichore et Thalie, on trouve Melpomène et Euterpe, représentante de la musique, car pour Pic la danse n'est pas une partenaire au statut égal. Comme troisième membre du trio allégorique, Pic place le dieu du Permesse, cours d'eau dont la source est située sur le mont Hélicon, pour symboliser l'inspiration poétique. Comme chez Mme de Saintonge, l'intrigue de la partie consacrée au printemps concerne les amours de Flore et Zéphire ; comme chez Mme de Saintonge, l'amour cède pendant l'hiver la place au dieu Momus et aux jeux que l'on peut jouer à l'intérieur.

Néanmoins, ce sont les aspects originaux du livret de Pic qui lui garantissent le rôle de principal précurseur de l'opéra-ballet, tel que ce type d'opéra fleurira au dix-huitième siècle¹¹. Tout d'abord, chaque acte (même si Pic n'utilise pas ce terme) est indépendant avec sa propre intrigue. Ils sont ensuite nettement

11 Les musicologues s'accordent pour qualifier Pic de principal pionnier de l'opéra-ballet, tout en ajoutant que le premier chef-d'œuvre dans ce genre sera *l'Europe galante* de Campra et Houdar de La Motte. Voir, entre autres, les travaux de Jérôme de La Gorce (1992 et 1998). On a parfois proposé comme un autre prédécesseur de l'opéra-ballet un ouvrage intitulé *Jeux en l'honneur de la Victoire*, avec musique (et peut-être texte) d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, datant d'environ 1692. Mais le livret, conservé en manuscrit (il sera publié enfin en 2013 ; la partition est perdue), ne possède pas de thème unificateur. De plus, l'ouvrage ne fut pas représenté, ce qui rend la possibilité d'une influence sur Pic et La Motte très douteuse.

détachés les uns des autres, nécessitant des entractes, alors que chez Mme de Saintonge le spectacle se déroule sans interruption, chaque saison cédant la place à la suivante. Quant au ballet proprement dit, Pic suit la tradition de la tragédie lyrique en limitant les interventions chorégraphiques à une seule par acte – et le rôle des danseurs n'est pas explicitement indiqué, ce qui étonne dans un texte portant l'étiquette de ballet. Au contraire, chez Mme de Saintonge les danseurs interviennent fréquemment, avec un total de vingt entrées. Ce qui est encore plus inattendu, c'est que le quatrième acte, chez Pic, n'utilise pas le chœur et les danseurs : il faut attendre l'épilogue, qui suit directement cet acte et qui n'est pas désigné comme une partie indépendante, pour que la fête chantée et dansée puisse retrouver sa place. Il faut mentionner aussi l'observation plus stricte de l'unité de ton : alors que les couples amoureux lient soit des divinités soit des bergers chez Mme de Saintonge, chez Pic tous les couples se composent de divinités. Pic renforce l'unité structurale dans la composition des couples d'amants : dans chaque acte, un des partenaires est la divinité associée le plus directement avec la saison, à savoir Flore pour le printemps, Pomone pour l'été, Bacchus pour l'automne et Borée pour l'hiver. Par ailleurs, Pic propose un dernier principe unificateur : chaque acte illustre une différente manière d'entendre l'amour : passion qui peut être coquette, constante et fidèle, possible dans le mariage, ou brutale.

Le livret de Duché, quoique qualifié de ballet en musique, n'annonce nullement l'opéra-ballet futur. Tout d'abord, il y a une seule intrigue qui occupe tout l'ouvrage. La seule concession à l'étiquette de ballet, c'est le fait que chacun des trois actes comporte deux entrées de danseurs, à l'encontre de la tragédie lyrique, qui n'en comporte qu'une seule par acte. Dans *Les Amours de Momus*, Duché suit les conventions de la pastorale héroïque en choisissant comme personnages principaux des divinités mineures avec peu de puissance ; il retient de la pastorale tout court le décor champêtre et la chaîne des amants mal assortis ; il reprend à la comédie satirique le personnage de Momus, qui se plaît à médire constamment et refuse de prendre la passion au sérieux¹². Mais Duché prend ses distances avec les conventions dans son traitement des personnages, dont aucun ne nous inspire beaucoup de sympathie. On y trouve deux amants sincères, mais trop langoureux et inefficaces, une nymphe insensible à l'amour, et deux personnages qui aiment tièdement et se consolent aisément quand leur pseudo-amour n'est pas réciproque. En outre, le dénouement ne suit pas les règles ordinaires, car personne ne se marie à la fin. Momus est ennemi de la constance, alors que les deux femmes, qui déclarent carrément

12 Momus est le seul personnage que partagent tous ces trois livrets. On peut supposer que c'était Francine qui l'avait imposé aux librettistes, sans doute pour créer un ton enjoué.

leur horreur du mariage, sont soulagées d'être débarrassées de leurs soupirants. En somme, ce livret est un opéra qui se moque de l'opéra – une parodie au sens moderne du terme. Ses « descendants », peu nombreux, comprennent *Le Carnaval et la Folie* (1704) de Destouches et La Motte et *Platée* (1745) de Rameau et Autreau. *Les Amours de Momus* ne jouera aucun rôle dans le développement de l'opéra-ballet.

6 Transformation du divertissement en mini-opéra

Cependant, la carrière opératique de Mme de Saintonge ne s'arrête pas avec sa défaite en 1695. Même si elle est écartée de la scène parisienne, elle ne renonce pas définitivement à l'opéra non-tragique. Quand elle reçoit en 1711 la commande d'écrire un divertissement pour la cour de Lorraine, avec musique de son ancien collaborateur, Desmarest¹³, elle produit un mini-opéra, qualifié de pastorale héroïque : *Diane et Endymion*. Cet ouvrage, qui a été représenté et même repris, est un peu plus long et plus développé que les petits divertissements, mais l'intrigue, bornée à un seul acte avec prologue, se dénoue assez rapidement. Il n'y a que deux personnages nommés, et les obstacles sont surtout psychologiques : Endymion, qui dans cette version-ci est un berger, est trop timide pour avouer son amour à une déesse ; et Diane doit elle aussi surmonter sa réticence à l'égard de la passion. Le dénouement se produit grâce à une crise venue de l'extérieur : les bergers font appel à Diane pour les favoriser dans leur combat contre le monstre qui ravage leurs bois. Diane descend aussitôt pour servir de cheffe aux chasseurs et c'est elle qui tue le monstre – réécriture du mythe que l'on pourrait peut-être qualifier de féministe. Mais puisqu'elle ne peut pas se résoudre à quitter le lieu où réside son bien-aimé, elle le retrouve bientôt par hasard. Dès que les deux amants ont l'occasion de se parler, ils ne peuvent plus résister au désir de se déclarer leurs sentiments. La scène finale est une fête où l'on célèbre le pouvoir de Cupidon, qui s'avère typique des opéras à dénouement heureux. Les éléments qui font de cet ouvrage un mini-opéra, plutôt qu'un divertissement, sont les suivants : le prologue glorifiant le commanditaire est un passage détaché ; il y a un véritable conflit dans l'âme des personnages ; le décor est élaboré et comporte deux changements

13 Nous ignorons pourquoi Francine, qui avait apparemment le droit de décider qui devait travailler avec qui, a choisi en 1695 d'obliger Desmarest à travailler avec Duché de Vancy. Mais il est clair que Desmarest et Mme de Saintonge ont continué d'avoir des rapports amicaux.

instantanés ; il y a beaucoup de participants, y compris trois chœurs différents, des acrobates et sans doute des danseurs pour participer aux fêtes. On peut donc se demander pourquoi l'ouvrage est si court. Il faut supposer que c'est le duc de Lorraine qui dictait le type de spectacle qu'il désirait et qu'il voulait suivre le goût désormais établi en France pour le nouveau genre opératique. En somme, la librettiste a accepté d'écrire une sorte d'opéra-ballet dans le nouveau style, mais sans se soucier d'étendre le schéma à une série de trois ou quatre mini-drames indépendants.

•••

En guise de conclusion, je crois que *Les Charmes des saisons* ne constituent pas du tout une maladresse esthétique. Si Mme de Saintonge, dans le modèle qu'elle a proposé pour l'opéra-ballet, s'est tournée vers les ballets de cour de la génération précédente, avec leur organisation lâche et leur manque presque total d'intrigue, c'est à cause de sa formation comme fournisseuse de petits divertissements (qui étaient à peine dramatiques). Pic, au contraire, n'ayant jamais travaillé pour les plaisirs de la cour et ne connaissant que la tradition opératique de Lully, était moins tenté par le côté ballétique du nouveau genre expérimental et plus enclin à en faire un spectacle composé d'une série de mini-opéras. Les historiens de l'opéra, s'attachant surtout aux livrets qui furent mis en musique et représentés, et privilégiant les ouvrages qui ont marqué une date, considèrent la tentative de Mme de Saintonge comme un pur échec. Mais nous ne partageons pas ce jugement. Même si la poétesse a perdu la bataille, on ne peut l'accuser ni de manque de goût, ni de manque de perspicacité. Après tout, on a apprécié ses divertissements dans plusieurs pays, elle a composé les livrets pour trois opéras qui ont connu une réussite initiale, elle a été une des pionnières de la comédie larmoyante¹⁴, et on la reconnaît aujourd'hui comme un des meilleurs représentants de la poésie enjouée et galante dans les dernières années du dix-septième siècle. Si elle tenait à faire paraître, vers la fin de sa vie, deux volumes de ses écrits, avec dédicaces à un président au parlement de Bourgogne et à la Princesse Palatine, c'est qu'elle voulait ériger un monument durable à une gloire littéraire déjà acquise.

14 Voir notre édition de *Griselde* dans le vol. 3 de l'anthologie des femmes dramaturges (Saintonge, 2022).

Bibliographie

- ANTOINE Michel, 1965, *Henry Desmarest (1661-1741). Biographie critique*, Paris, A. et J. Picard.
- COWART Georgia J., 2008, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago et London, University of Chicago Press.
- DENIS Delphine, 2001, *Le Parnasse galant : Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion.
- DUCHÉ DE VANCY Joseph-François, 1695, *Les Amours de Momus, ballet en musique, dansé par l'Académie Royale de Musique*, Paris, Christophe Ballard.
- DURON Jean et FERRATON Yves (dir.), 2005, *Henry Desmarest (1661-1741), Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Sprimont, Mardaga.
- HOURCADE Philippe, 2002, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères et Centre National de la Danse.
- LADVOCAT Louis, 1993, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, éd. Jérôme de La Gorce, Paris, Cicero.
- LA GORCE Jérôme de, 1998, « De l'opéra-ballet aux fragments », *Dix-septième siècle*, n° 50, p. 37-50.
- LA GORCE Jérôme de, 1992, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères.
- PIC Jean, 1722, *Ballet des Saisons, représenté par l'Académie Royale de Musique*, Paris, Veuve de Pierre Ribou.
- SAINCTONGE Louise-Geneviève Gillot de, 2022, *Griselde*, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. 3, *XVII^e-XVIII^e siècles*, éd. Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle », p. 289-349.
- SAINCTONGE Louise-Geneviève Gillot de, 2010, *Dramatizing Dido, Circe, and Griselda (1693, 1694, 1714)*, éd. et trad. Janet Levarie Smarr, Toronto, Iter.
- SAINCTONGE Louise-Geneviève Gillot de, 1714, *Poésies diverses*, 2 vol., Dijon, Antoine de Fay.
- SAINCTONGE Louise-Geneviève Gillot de, 1696, *Poésies galantes*, Paris, Jean Guignard.
- VIALA Alain, 2008, *La France galante*, Paris, PUF, coll. « Les littéraires ».

L'apport créatif des femmes dans la Troupe des Italiens (1760-1780) : le cas de Rosa Brunelli Baccelli

Silvia Manciatì

Résumé

Cette contribution vise à enquêter sur l'apport des femmes dans la création collective de la Troupe des Italiens entre 1760 et 1780, en essayant de mettre en évidence comment le contexte public, mais « subversif », de la Comédie-Italienne de Paris est devenu un terrain favorable pour l'établissement de pratiques coutumières de participation féminine, bien au-delà du seul jeu. L'article examine en particulier le cas de Rosa Brunelli Baccelli, qui se distingue en tant que comédienne et autrice de certaines des nouveautés proposées par la Troupe dans les années 1770.

Mots clés

Comédie-Italienne – XVIII^e siècle – comédiennes – autrices – Brunelli Baccelli (Rosa)

Abstract

This study investigates the contribution of women to the collective creation of the Troupe des Italiens between 1760 and 1780. It highlights how the public, but “subversive”, context of the Comédie-Italienne of Paris became a fertile ground for the establishment of habitual practices of female participation, far beyond simply acting. Specifically, it will examine the case of Rosa Brunelli Baccelli, who stood out as an actress and author of some of the new plays proposed by the Troupe in the 1770s.

Keywords

Comédie-Italienne – 18th century – actresses – authors – Brunelli Baccelli (Rosa)

L'histoire presque bicentenaire de la Comédie Italienne de Paris est marquée par l'exceptionnelle présence de ses femmes. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, au terme de son long parcours, la Troupe laisse derrière elle une généalogie féminine singulière, empreinte des caractéristiques qu'on pourrait dire génétiques de la *Commedia dell'Arte* qui, depuis sa naissance en Italie, a vu l'apparition des femmes sur scène, leur inclusion juridique dans la constitution des premières troupes professionnelles, ainsi que leur forte participation au processus créatif de ce type de théâtre, hautement coopératif. Depuis les voyages des premières troupes nomades entre l'Italie et la France, dès le XIV^e siècle, jusqu'à l'installation parisienne à l'Hôtel de Bourgogne en 1665, certaines figures féminines ont étendu leur présence au-delà de la seule pratique du jeu. La fondatrice de cette dynastie de femmes de théâtre, la *divina* Isabella Andreini, s'était très tôt distinguée comme comédienne, dramaturge, femme de lettres, *accademica* et entrepreneuse de l'une des plus illustres troupes de la *Commedia dell'Arte* : celle des Gelosi¹. Par la suite, après l'établissement des troupes itinérantes à Paris, les femmes des familles Balletti-Riccoboni, entre autres, héritent non seulement de la pratique de la scène, mais aussi de celle de la plume de leurs prédécesseuses². Dans la période prise en compte, de 1760 à 1780, durant les années de crise et de remise en cause de la tradition italienne à Paris, avec la francisation grandissante du répertoire qui ira jusqu'à l'interdiction du genre italien³, on relève en effet une forte participation féminine au processus créatif (non reconnue socialement), qui atteste de vocations dépassant le seul rôle de comédienne.

-
- 1 Isabella Canali Andreini (1562-1604) s'est distinguée en composant des rimes, des lettres et la pastorale *Mirtilla*. C'est justement grâce à cette production qu'elle est accueillie au sein de *l'Accademia degli Intenti* de Pavie. Sur sa production, voir un aperçu en bibliographie et, entre autres, De' Angelis (1991), Katritzky (2007), Kerr (2008) et Manflo (2014).
 - 2 Il s'agit d'Hélène Virginie Balletti Riccoboni (1686-1771) et de sa belle-fille Marie-Jeanne Riccoboni-Maizières (1713-1792). La première est connue pour ses ouvrages pour la scène (voir Evain, 2015), la seconde pour ses romans, nouvelles, traductions, adaptations d'œuvres et pour différentes pièces du théâtre écrites en collaboration avec son mari, Antoine-François (voir un aperçu en bibliographie). Sur Hélène Virginie Balletti Riccoboni, voir entre autres Zaccaria (2019) ; sur Marie-Jeanne Riccoboni, voir Kaplan (2020) et Bostic (2010).
 - 3 La période chronologique que recouvre cette étude est marquée par le grand changement qui s'opère au début des années 1760. Après l'acquisition du répertoire de l'Opéra-Comique par la Comédie-Italienne et suite au souhait de l'Intendant des Menus-Plaisirs du Roi, Papillon de la Ferté, de modifier la programmation du Théâtre dans une optique de modernisation et de musicalisation, on assiste à une francisation du répertoire de plus en plus massive. L'année 1780, avec l'interdiction du genre italien, marque le déclin de la Comédie-Italienne, qui se constate en 1793 avec le changement de nom en Théâtre de l'Opéra-Comique National. Sur le répertoire de la Comédie-Italienne au XVIII^e siècle, voir entre autres Brenner (1961), De Luca (2008), Fabiano (2018), Manciatì (2019a) et la thèse de Silvia Spanu (2010).

1 Pas seulement comédiennes : les conditions préalables à la participation des femmes au processus créatif

Avant d'entrer dans le vif de notre enquête, il convient de rappeler certains traits caractéristiques du théâtre de la Commedia dell'Arte qui ont fait du contexte public, mais subversif, de la Comédie-Italienne un terrain favorable à la participation des femmes, bien au-delà de la pratique du jeu théâtral. Basée sur l'improvisation, la Commedia dell'Arte implique d'une part la personnalisation de répertoires verbaux et gestuels prédéterminés (De Marinis, 2008, p. 203), qui repose sur le savoir-faire des comédiennes et comédiens et trouve sa raison d'être dans leur performance ; elle connaît d'autre part une organisation collective du travail scénique, qui prend concrètement appui sur des pratiques de concertation, même si elles sont généralement placées sous la direction du premier acteur, aussi en ce qui concerne la réélaboration des sujets du répertoire. Ces deux aspects estompent les limites entre texte et scène, entre auteurs et acteurs ; ils posent la performance comme impulsion de départ et comme point d'arrivée de la pratique de scène et d'écriture. Ils permettent l'accès des comédiennes au processus de création et autorisent une collaboration relativement égalitaire entre hommes et femmes. Ils laissent néanmoins dans l'ombre l'implication réelle des individus dans la fabrique des spectacles et compliquent ainsi nos tentatives contemporaines de la retracer.

Toutefois, à travers l'analyse des registres du théâtre, des sources anecdotiques contemporaines et de textes parvenus jusqu'à nous⁴, il est possible de mettre en évidence et d'apprécier l'apport de quelques comédiennes qui se sont distinguées de différentes manières durant la période considérée. La plus grande catégorie réunit des comédiennes talentueuses dont les performances scéniques ont été intégrées, voire conservées de plusieurs façons dans l'écriture de certaines œuvres (signées par des hommes) : la participation de ces femmes au processus créatif doit être reconnue. Au cours de cette période, il est notamment possible d'évaluer l'apport créatif de Camilla Veronese⁵. Son empreinte

4 Les principales sources utilisées pour cette étude sont les journaux, les sources anecdotiques contemporaines et les sources internes à la Comédie-Italienne, en particulier les registres des recettes journalières et le registre « Répertoire, rôles, costumes », un catalogue d'inventaire de la Troupe particulièrement utile comme source d'informations sur les canevas des Italiens. Ce document contient 155 fiches correspondantes aux sujets du répertoire, organisées en trois sections (personnages, décors, objets) grâce auxquelles il est souvent possible de retracer les intrigues des scénarios perdus. Pour les documents sur la Comédie-Italienne conservés aux Archives Nationales, voir Campardon ([1880] 1970).

5 La Soubrette Camilla Giacomina Antonietta Veronese (1735-1768) est citée par les sources contemporaines pour son talent pathétique (*Correspondance littéraire*, v, p. 431-432). Elle développe cette qualité de jeu probablement dès les premières années de sa présence au

de comédienne demeure gravée, entre autres, dans la dramaturgie de Carlo Goldoni, dans la mesure où ce dernier transcrit probablement sa technique de jeu dans les didascalies de certaines œuvres composées aux côtés de la Troupe des Italiens (Manciati, 2021 et 2019a). Une contribution différente durant la période considérée est apportée par Rosa Brunelli Baccelli, une comédienne à qui l'on confie finalement l'écriture de textes. Son cas est exemplaire pour mettre en évidence les diverses participations aux processus créatifs au sein de la Troupe des Italiens.

2 Rosa Brunelli Baccelli : comédienne, autrice, créatrice

Rosa Brunelli Baccelli rejoint la Troupe en 1766 avec sa fille Antonia Zanerini Bianchi. Le Pantalon Antonio Collalto se charge de leur recrutement afin de pourvoir au départ d'Anna Maria Piccinelli et à la mort d'Elena Savi, deux événements qui occasionnent un manque à l'endroit des rôles d'Amoureuse. Rosa et sa fille font leurs débuts parisiens dans la trilogie goldonienne *Les Aventures d'Arlequin et de Camille*. Le talent de Rosa Brunelli Baccelli s'exprime dans sa « manière de dialoguer » (La Porte, 1775, II, p. 22). Évoqué à plusieurs reprises par la critique, il ne lui assure toutefois pas le succès remporté durant sa précédente carrière en Italie, où elle avait travaillé comme *prima donna* dans la troupe d'Onofrio Paganini⁶. Selon Joseph de La Porte, cet accueil tiède est lié à la langue italienne dans laquelle Baccelli joue, dont la pleine compréhension est limitée à un cercle restreint⁷ ; selon Antoine d'Origny, il est lié au goût dominant la scène française de l'époque, qui supporte mal son jeu « emphatique » et « maniéré⁸ ». Malgré le faible engouement que la comédienne va connaître – elle ne sera jamais reçue « à part », mais seulement « à appointement »⁹ –, Cailhava de l'Estandoux et d'autres sources louent sa

sein de la Troupe des Italiens avec sa sœur Coraline, quand elle acheva son apprentissage et son baptême sur scène comme danseuse et comme Amoureuse, avant d'accéder au rôle de Soubrette, après le retrait de la scène de sa sœur. Ainsi, Camilla qui collectionnait les habiletés pantomimiques apprit à jouer un rôle fluctuant entre l'Amoureuse et la Soubrette.

- 6 Elle travaille dans la troupe d'Onofrio Paganini dès les années 1750, d'abord au Théâtre San Giovanni Grisostomo de Venise, puis dans les principales villes du centre et du nord de l'Italie : voir Bartoli (1782) et Rasi (1897).
- 7 « Ceux qui possèdent la langue Italienne, applaudirent beaucoup à la manière de dialoguer de la mère ; mais comme ce talent n'est pas à la portée de tous les Spectateurs François, elle n'eut pas tout le succès qu'elle pouvoit espérer » (La Porte, 1775, II, p. 22).
- 8 « M.lle Baccelli [...] fut critiquée à cause de son ton trop maniéré et de sa déclamation cadencée et emphatique » (Origny, 1788, II, p. 42).
- 9 Le fait d'être reçu « à appointement » implique une plus grande instabilité économique et contractuelle ; c'est en effet la « part » qui donne droit à un revenu proportionnel aux recettes du théâtre.

capacité à « varier continuellement toutes les scènes jouées à l'improvisu » (1772, IV, p. 475) et ses personnages de mère et de tante – personnages qu'on pourrait qualifier de tridimensionnels, comme nous le verrons plus loin. Cependant, elle reste en marge de la programmation, du fait de l'absence d'un espace dramaturgique adéquat : les emplois féminins étaient rares, dès que l'on quittait les rôles de la Soubrette et de l'Amoureuse¹⁰.

C'est encore Cailhava qui lui attribue le talent d'écrivaine – ou, disons plutôt, d'« arrange[use] » :

Le lecteur doit savoir que tous les canevas composés à Paris par les Comédies Italiens, depuis leur établissement en France, sont remplis avec des scènes tirées de leurs anciens Auteurs. [...] Cela n'empêche point qu'il n'y ait beaucoup de mérite à faire un choix des meilleures scènes & à les coudre. Notre Pantalon joint le talent de faire de bons canevas à celui de les bien jouer, Madame Baccelli aussi. J'ai vu cette excellente actrice arranger en moins de vingt-quatre heures trois canevas qui sont très bons. (1772, II, p. 30-31)

En effet, Rosa Brunelli Baccelli se distingue dans la composition de *La Cavalcade*, *Le Docteur avocat des pauvres* et *Le Domino*, trois canevas qui, tout en s'inscrivant dans la tradition italienne en tant que pièces « arrangées » à partir d'anciens canevas, constituent la nouveauté de la programmation de la Troupe en 1771. Ce nombre est significatif, car les Italiens avaient été invités cette année-là, sous peine d'amende, à produire de nouvelles pièces : Baccelli semble en avoir fait l'essentiel¹¹. Cette menace pourrait concourir à expliquer la rapidité avec laquelle Baccelli compose les trois pièces citées par Cailhava. Son implication montre en même temps la confiance probable de la Troupe dans les compétences dramaturgiques de Baccelli, qui devient l'une des plumes les plus importantes des Italiens dans la période prise en compte¹².

10 Quelques années plus tôt, le même sort avait été réservé à la chanteuse Anna Maria Piccinelli qui, après quelques tentatives d'insertion dans la programmation avec des pièces à forte connotation musicale, revient au rôle plus traditionnel d'Amoureuse, avant de quitter la Troupe : voir Fabiano (2006 et 2018) et Mancinati (2022).

11 La seule autre nouveauté de la saison semble être la pièce anonyme *Qui refuse muse*, représentée le 3 août 1771. *L'État des pièces grandes et petites concernant le genre italien*, conservé à la Bibliothèque nationale de France, rapporte que les Italiens avaient été invités à produire au moins deux nouvelles pièces par mois, ce qui n'a pas été le cas d'après les registres du théâtre.

12 L'actrice avait peut-être déjà eu l'occasion de se familiariser avec l'écriture durant sa carrière italienne, non seulement en jouant dans les pièces des principaux auteurs du temps, tels que Pietro Chiari, Carlo Goldoni et Carlo Gozzi, mais aussi à travers l'activité poétique et dramaturgique de son directeur de troupe Onofrio Paganini. Même sans disposer

3 Les scénarios et les personnages créés par Baccelli

Les trois scénarios datant de 1771 sont assez bien accueillis par la critique¹³. *La Cavalcade* et *Le Domino*, en particulier, contiennent plusieurs éléments dignes d'intérêt¹⁴.

La Cavalcade (en un acte) est le premier des trois scénarios à avoir été représenté dans la saison, le 26 juillet 1771. Nous pouvons reconstruire les grandes lignes de la trame grâce aux résumés parus dans *Le Mercure de France* (1771, p. 168-169), *L'Avant-Coureur* (1771, p. 507-508) et *Le Spectacle de Paris* (1772, p. 174-175), ainsi qu'à la fiche conservée dans le Catalogue d'inventaire des comédiens. Comme on le déduit des sources, le goût pour le spectaculaire du scénario, que révèle la présence des chevaux de carton sur scène¹⁵, l'inscrit parfaitement dans la lignée de la programmation du théâtre de cette période, où l'on assiste à une revitalisation du répertoire traditionnel par l'utilisation de machines théâtrales et d'objets et par l'orchestration de scènes de foule.

de témoignages directs de sa pratique de l'écriture, on peut affirmer que Baccelli a été témoin de ce laboratoire dramaturgique animé, dans la Venise des années 1750 et 1760, et que ce dernier a sans doute exercé une influence sur la création de ses rôles d'actrice dans le contexte français.

- 13 Nous pouvons en reconstituer les intrigues et obtenir d'autres informations sur la réécriture de Baccelli à partir d'anciens canevas en explorant les registres des recettes journalières, les fiches des trois scénarios conservés dans le catalogue d'inventaire de la Troupe et les résumés fournis dans le *Mercure de France*, *Le Spectacle de Paris* et *L'Avant-coureur*. D'autres informations sont également rapportées dans *La Correspondance littéraire* et par d'Origny (1788).
- 14 En ce qui concerne le scénario en un acte *Le Docteur avocat des pauvres*, on repère quelques incongruités dans les sources au sujet de la date de reprise et du nombre d'actes, qui font supposer une autonomie restreinte de la réécriture par rapport à l'hypothétique canevas d'origine. On peut supposer que Baccelli a ajouté un acte au scénario d'origine, pour augmenter, conformément à la programmation de la Troupe de l'époque, la ligne comique d'un sujet particulièrement sérieux. Le résumé du *Spectacle de Paris* est la seule source sur l'intrigue de ce scénario, qui voit la mort de Silvio, le fils du Docteur, lors d'un duel avec Celio, fils de Pantalon. En ce qui concerne le côté comique, le rédacteur rapporte : « Ce qui fait le comique de cette pièce c'est Arlequin qui veut se faire Avocat ; et pour prouver qu'il en fait autant que son Maître, il plaide une cause dans laquelle il prétend démontrer, qu'il y a plus d'avantage d'être borgne que d'avoir deux yeux » (*Le Spectacle de Paris*, 1772, p. 175). En 1775, le scénario sera repris sous le titre *Arlequin docteur avocat des pauvres*.
- 15 « On y a donné *La Cavalcade*, farce italienne. [...] Il [Celio] vient avec une nombreuse cavalcade devant la maison de Pantalon, [...]. L'exercice et l'évolution qui font des chevaux de carton rendent cette farce plaisante » (*Mercure de France*, 1771, p. 168).

L'intérêt de cette pièce réside à mon sens dans l'absence de personnage pour Baccelli¹⁶. Généralement, les processus d'écriture des anciens canevas à la Comédie-Italienne lient indissociablement le rôle, l'acteur et l'auteur : Carlo Bertinazzi, dit Carlin, signe des canevas qui tournent autour du masque d'Arlequin, tout comme Antonio Collalto décroche le statut d'auteur en se préparant une dramaturgie sur mesure, adaptée à ses habiletés d'acteur dans le rôle de Pantalon¹⁷. À la Comédie-Italienne, le processus d'écriture est donc indissociablement lié à la pratique de l'acteur et au pouvoir de celui-ci sur les effectifs de la troupe. Le fait que Baccelli compose ou réélabore un sujet qui ne prévoit pas de rôle pour elle se justifie par son emploi limité en tant que comédienne, mais contribue aussi à affranchir l'écrivaine de la comédienne. Ses essais de plume contribuent à convaincre le public, et peut-être aussi ses collègues, de ses habiletés de créatrice.

Dans *Le Domino*, le troisième des titres qu'elle signe, nous trouvons néanmoins le personnage de la tante Eleonora, joué par Baccelli : cette production témoigne d'une appropriation accrue du matériel dramaturgique à disposition. Ce scénario en deux actes, le plus joué des trois titres de Baccelli, est également conforme à la production de l'époque, en matière de goût pour le spectaculaire, avec l'inclusion dans le premier acte de parties dansées et chantées (par Baccelli elle-même, avec une intention parodique). Il en va de même avec l'utilisation d'objets comme éléments déclencheurs de l'action : il s'agit d'un ressort récurrent dans les nouveaux sujets de la première moitié des années 1760. Sans nous attarder sur la trame – typique de la tradition de l'Arte, construite autour de trois couples¹⁸ –, soulignons-en quelques aspects. L'un

16 Selon les registres des recettes journalières et le Catalogue d'inventaire de la Troupe, on trouve : Pantalon (joué par Antonio Collalto et, en son absence, probablement par Antonio Francesco Veronese), Rosaura (Caterina Orsola Bussa Billioni), Docteur (probablement Angiolo Vestris), Celio (Francesco Antonio Zanuzzi), Scapino (Bartolomeo Camerani), Arlequin (Carlo Bertinazzi), Argentina (Antonia Zanerini Bianchi). J'ai reconstitué la distribution des rôles en tenant compte des informations contenues dans les registres. Il est intéressant de noter une probable réduction, dans l'intrigue, de la partie d'Arlequin, protagoniste omniprésent de la dramaturgie des Italiens, en raison aussi du pouvoir social et symbolique de son interprète Carlo Bertinazzi. Le titre original du sujet était, en fait, *Arlequin decrotteur* [sic].

17 Parmi de nombreux exemples, la pièce *Les Nouvelles Métamorphoses d'Arlequin* est attribuée par les sources contemporaines à Carlo Bertinazzi ; en ce qui concerne Antonio Collalto, il a signé plus de trente scénarios, la plupart centrés sur le rôle de Pantalon. Le prestige auctorial des deux acteurs est confirmé par *Le Spectacle de Paris*, qui leur consacre une entrée dans la rubrique « auteurs vivants » (Collalto y apparaît dès le numéro de 1771, Carlin à partir de celui de 1775).

18 L'intrigue tourne autour de la jalousie de Celio pour sa femme Rosaura, mise à l'épreuve par les tentatives de Scapino pour gagner l'amour d'Argentina, la femme d'Arlequin. Le

d'eux concerne directement l'écriture de l'intrigue : le rédacteur du *Mercure de France* reconnaît au scénario le respect de l'unité de temps et de lieu et donc, malgré la technique de l'*impromptu*, un stade d'écriture moins embryonnaire qu'à l'accoutumée, qui se détache de la Commedia dell'Arte pour adhérer aux prescriptions dites classiques de la comédie :

Ce canevas est plein de comique de situation ; les caractères y sont soutenus ; il offre même une esquisse de nos mœurs ; les scènes y sont bien enchaînées l'une à l'autre, et les unités du temps et du lieu n'y sont pas blessées comme dans presque toutes les pièces italiennes. Il est de la composition de Madame Baccelli qui a supérieurement rendu le rôle de la tante. Sa pièce, et la façon dont elle file les scènes qu'elle joue en *impromptu*, font voir qu'elle connoît bien la machine théâtrale, qu'elle sçait en manier les différens ressorts, et qu'elle est digne de la réputation dont elle jouissoit en Italie lorsqu'elle fut appelée [*sic*] en France par ordre du Roi. (*Mercure de France*, 1771, p. 174)

Le deuxième aspect à souligner est la création du personnage d'Eleonora (ou Leonora), basé sur la parodie et sur la ridiculisation de la frivolité féminine. Baccelli mobilise l'image sociale que peut susciter son corps, grand et mûr, comme en contre-emploi : des habits et des poses de coquette lui permettent de proposer une nouvelle ligne comique, différente de celle incarnée par la Soubrette¹⁹ et rendue possible par la création *ad hoc* du personnage sur son physique. Le passage final du premier acte, rapporté dans le résumé du *Mercure de France*, montre clairement certaines parties du dialogue entre Pantalon et Leonora, fixées dans l'écriture à partir de la concertation entre les deux interprètes (Baccelli et Collalto) ; il permet également d'observer la parodie du féminin mise en œuvre par le personnage de Leonora :

Pantalon profite vite du moment qu'on lui laisse, pour faire des plaintes à sa femme sur sa façon de se conduire, sur ses bals, ses fêtes continuelles. Elle répond que c'est pour amuser sa nièce. Pantalon lui demande si c'est aussi pour amuser sa nièce qu'elle se pare, qu'elle se coiffe comme une

moteur de l'action est le *domino*, la robe de bal que Celio offre anonymement à sa femme pour tester sa fidélité. Le troisième couple est composé de Pantalon et d'Eleonora, la tante de Rosaura, interprétés par Rosa Brunelli Baccelli et Antonio Collalto (*Mercure de France*, 1771, p. 168-174 ; *Le Spectacle de Paris*, 1772, p. 175-176).

19 Il est important de souligner que l'emploi de Camilla Veronese comme Soubrette et l'accentuation de la ligne pathétique du répertoire avaient dépotentialisé le comique féminin, connotant les traits sérieux de l'Amoureuse, même dans les parties de Soubrette.

jeune personne, elle qui est vieille. Ce mot choque Leonora, elle fait son possible pour changer de conversation, elle flatte son mari, lui demande des nouvelles de sa santé, lui trouve le teint frais : Pantalon la remercie, et revient toujours à l'âge. Leonora plus impatientée tire de sa poche un papier de musique, fredonne un air, et dit à son époux en feignant de chanter un air, qu'elle est ennuyée de ses impertinents sermons : Pantalon ne se rebute pas et met toujours l'âge de sa femme sur le tapis ; mais en gesticulant il touche malheureusement à ses cheveux, la voilà furieuse ! elle consulte son miroir de poche, se trouve affreuse, on vient annoncer qu'une compagnie nombreuse arrive de Paris, elle envoie son mari recevoir le monde, et va à sa toilette avec Silvio qui est accouru à ses cris. (*Mercure de France*, 1771, p. 170-171)

La collaboration des deux comédiens se poursuit peu de temps après dans la pièce de Collalto, *Les Trois jumeaux vénitiens*, représentée pour la première fois en 1773, où Baccelli reprend son rôle dans le personnage d'Eleonora. La critique contemporaine, notamment la *Correspondance littéraire*, attribue explicitement le succès de cette pièce à la coopération entre Baccelli et Collalto²⁰. Le célèbre auteur et acteur affirme la nécessité d'une telle collaboration scénique dans la première édition imprimée de la pièce, en particulier dans la deuxième scène du troisième acte, qui a pour protagonistes Baccelli et Collalto :

Dans le même instant, Zanetto le Vénitien rentre par la porte du milieu, tout occupé de ses affaires, il salue froidement Élénora, et va s'asseoir du côté de la chambre du Docteur, absorbé dans ses pensées. Élénora, étonnée de n'en être pas reconnue, s'approche persuadée qu'il est son mari et qu'il feint de ne le pas voir. Zanetto proteste qu'il ne sait ce qu'elle veut lui dire. Élénora commence une conversation, ou tantôt elle le plaisante, et tantôt le traite de parjure, d'infidèle, etc.

Cette scène est une de celles qui dépendent de l'art et du talent des acteurs, qui se prêtent du jeu mutuellement, et qui savent varier le dialogue à chaque représentation. (Collalto, [1773] 2013, p. 27)

20 « Cette pièce, qui n'est point écrite, qui n'est qu'un canevas, est parfaitement jouée par le sieur Collalto, par la dame Bacelli [*sic*], qui fait le rôle d'Éléonore, et par le sieur Marignan, qui joue le commissaire avec une vérité et un comique bien au-dessus de Préville dans le *Mercure Galant*. Ils ont, de plus, l'avantage de varier leur jeu et leurs discours à chaque représentation, et l'ivresse soutenue du public pour cette pièce entretient encore la verve des acteurs » (*Correspondance Littéraire*, 1774, X, p. 334).

Ce n'est pas un hasard, donc, si Collalto laisse à son propre talent et à celui de Baccelli le soin d'improviser cette scène et surtout s'il y joint cette didascalie au moment de la publication du texte. L'importance de cette indication scénique apparaît d'autant plus qu'il s'agit de la seule didascalie dans la version de 1773 (hormis celle du début de la pièce, qui porte sur les décors). Dans l'édition de 1777, les didascalies qui accompagnent les répliques d'Eleonora témoignent de la variété d'interprétation mise en œuvre par Baccelli, capable de passer d'une « *voix étouffée et plaintive* » à un « *ton décidé* », d'alterner entre l'« *ironie* », le « *ton brusque* » et l'accès de colère (Collalto, [1777] 2013, p. 72-73). Elles témoignent aussi de la volonté de Collalto de fixer cette variété lors de la publication.

4 Une consécration manquée

Grâce à sa très solide technique d'improvisation, Baccelli est en mesure de varier son jeu et les rôles créés sur scène, selon le même procédé d'assemblage de blocs dramaturgiques et de réélaboration de la tradition qu'elle utilise dans l'écriture. Avec l'Eleonora des *Trois jumeaux vénitiens*, qui remporte un franc succès, autant à Paris qu'à la cour, Baccelli obtient la consécration en tant que comédienne qu'elle avait eu grande peine à recevoir en jouant dans des pièces de moindre importance²¹. Sa trajectoire de comédienne et d'écrivaine de théâtre témoigne des difficultés qu'elle rencontre dans sa tentative de conquérir un nouvel espace scénique et dramaturgique dans le cadre de la Troupe des années 1760 et 1770 et de sa composition concrète, où les rôles féminins sont habituellement ceux de la Soubrette ou de l'Amoureuse²².

La connexion étroite entre les emplois, les personnes qui les réalisent et les personnages des pièces témoigne en outre de la manière dont le rapport entre espace scénique et espace dramaturgique correspond à des enjeux de pouvoir internes à la hiérarchie de la Troupe : le poids des interprètes détermine en partie la plus ou moins grande récurrence des emplois sur scène. C'est l'Arlequin acclamé par le public qui est le protagoniste de la scène italienne, grâce à la renommée inépuisable de Carlo Bertinazzi ; de même que le succès

21 Sa présence sur scène s'accroît à la fin des années 1760 et au début des années 1770, lorsqu'elle apparaît en tant que femme de Pantalon et tante, entre autres dans *Les Noces d'Arlequin*, *Les Cinq Âges d'Arlequin*, *Les Deux Chanteuses*, *Le Père de famille*, *Le Maître supposé d'Arlequin*.

22 De la même manière, l'œuvre d'assemblage que fait Camilla Veronese demeure sans surprise attachée à sa personne, sans qu'Antonia Zanerini Bianchi puisse en hériter quand elle lui succède en tant que Soubrette.

de Collalto, acteur, auteur et également chef du comité chargé de la programmation de la Troupe²³, garantit la solide présence scénique du masque de Pantalon. Dans la période considérée, Rosa Brunelli Baccelli subit le fait d'avoir créé un personnage qui ne correspond pas à la dramaturgie de la Troupe par son maigre emploi en tant que comédienne dans les soirées italiennes du Théâtre. Malgré le climat coopératif et la participation des femmes au processus de création (rendue possible par les pratiques de concertation scénique), les rôles de pouvoir restent réservés aux hommes, qui obtiennent ainsi le crédit social et symbolique du processus créatif. À ce titre, l'exemple d'Antonio Collalto et Rosa Brunelli Baccelli est frappant : tout en ayant des habiletés et des talents très semblables, leurs deux carrières au sein de la Troupe s'avèrent tout à fait différentes. Collalto en devient le *leader* indiscutable, aux côtés de Carlo Bertinazzi, tandis que Rosa Brunelli Baccelli n'obtient jamais la « partie entière », ni la reconnaissance sociale du statut d'autrice. Contrairement à ses collègues masculins, elle n'entre jamais dans la section consacrée aux auteurs du *Spectacle de Paris*, malgré une activité dramaturgique plus remarquable que celle d'autres comédiens.

De même, la forte contribution créative de Camilla Veronese a été reléguée à son statut de comédienne. S'il est vrai qu'elle n'a pas collaboré à l'écriture, son parcours artistique est très similaire à celui de son collègue Bertinazzi : comme lui, elle a contribué à renforcer la ligne pathétique du répertoire en combinant les caractéristiques de la Soubrette et celles de l'Amoureuse. Si Rosa Brunelli Baccelli, Camilla Veronese et d'autres comédiennes ont réussi, du point de vue créatif, à repousser les limites de la tradition en proposant sur scène ou par la plume des rôles hybrides et psychologiquement plus complexes qu'auparavant, il ne faut pas oublier qu'elles ont d'abord dû conquérir pour elles-mêmes un espace scénique et dramaturgique, pour se mesurer ensuite aux jeux de pouvoir au sein de la Troupe – un espace que certaines comédiennes, comme Anna Maria Piccinelli, n'ont pas réussi à obtenir. Elles ont dû aussi s'affronter au rapport entre la vie sur scène et la vie privée, en essayant de faire distinguer leur activité de comédienne du reste de leur vie de femme, par exemple à travers une conduite morale irréprochable, pour éloigner l'association entre le

23 À partir de 1761, Collalto fait partie du comité spécial des Comédiens, chargé par les Premiers Gentilshommes de la chambre du Roi de la programmation des spectacles de la compagnie. Ce comité est composé exclusivement d'hommes : outre Collalto, il comprend Luigi Ciavarelli, Carlo Bertinazzi, Francesco Zanuzzi et Antonio Balletti, qui interprètent les principaux rôles de la troupe (respectivement Pantalon, Scapin, Arlequin et Amoureux).

métier d'actrice et la réputation de péché – c'est le cas de Camilla Veronese²⁴. Par ailleurs, elles ont dû jouer avec leur aspect physique lorsque celui-ci n'était plus « adapté » aux emplois scéniques traditionnels – c'est le cas de Rosa Brunelli Baccelli. Enfin, le talent multiforme des créatrices de la Troupe a également dû surmonter l'obstacle de l'oralité sous-jacente au travail des Italiens, qui empêche souvent d'attribuer une « paternité » – ou une « maternité » – aux pièces, laissant les contributions créatives individuelles dans l'ombre du travail de groupe. Leurs exemples montrent donc qu'il était nécessaire d'acquérir du crédit non seulement sur scène, mais aussi socialement et symboliquement, afin de devenir, de plein droit, créatrices de la Troupe des Italiens.

Bibliographie

- ANDREINI Isabella, 1621, *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini, comica Gelosa e academica Intenta, raccolti da Francesco Andreini comico Geloso, detto il Capitano Spavento, dati in luce da Flaminio Scala comico*, Turin, Giovan Domenico Tarino.
- ANDREINI Isabella, 1612, *Lettere d'Isabella Andreini padovana, Comica Gelosa et Academica Intenta*, Venise, Combi.
- ANDREINI Isabella, 1601, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, 1, Milan, Girolamo Bordone et Petreomartire Locarni compagni.
- ANDREINI Isabella, 1588, *Mirtilla. Pastorale d'Isabella Andreini comica gelosa*, Vérone, Girolamo Discepolo.
- BALLETTI RICCOBONI Hélène Virginie, 1753, *Le Naufrage, comédie par M.lle Riccoboni. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 14 février 1726, dans Le nouveau théâtre italien ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du Roi*, t. v, Paris, Briasson.
- BARTOLI Francesco, 1782, *Notizie istoriche de' comici italiani*, Padoue, Conzatti ; également en ligne, éd. G. Sparacello, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2010 : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F2ada9566/0901c1203ef5f5ebbd4836a43aac5bc26236f983>.
- BOSTIC Heidi, 2010, *The Fiction of Enlightenment: Women of Reason in the French Eighteenth century*, Newark, Delaware UP.

24 Les sources contemporaines décrivent Camilla comme une figure angélique, à la conduite morale exemplaire. La « génitrice » de cette généalogie des femmes de la Commedia dell'Arte, Isabella Andreini, est déjà considérée par les sources comme une sainte (voir Mancianti 2019b).

- BRENNER Clarence D., 1961, *The "Théâtre italien". Its repertory. 1716-1793*, Berkley and Los Angeles, California UP.
- CAILHAVA DE L'ESTANDOUX Jean-François, 1772, *De l'Art de la Comédie, ou detail raisonné des diverses parties de la comédie, et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation où l'on compare à leurs originaux les Imitations de Moliere & celle des Modernes. Le tout appuyé d'exemples tirés des meilleurs comiques de toutes les nations. Terminé par l'exposition des acuses de la décadence du théâtre, & des moyens de la faire refleurir*, 4 vol., Paris, Didot.
- CAMPARDON Émile, 1970, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne. Pendant les deux derniers siècles. Documents inédits aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault 1880 ; réimpression Genève, Slaktine reprints.
- COLLALTO [Matiuzzi] Antonio, 1777, *Les Trois jumeaux vénitiens, comédie italienne en quatre actes, dialoguée en françois, en faveur des Sociétés, et des Troupes de Provinces, Représentée pour la première fois le 7 Décembre 1773 par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. Par A. Collalto, Comédien Italien du Roi*, Paris, Duchesne ; également en ligne, éd. S. Spanu, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2013 : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F707a5bdd/4085390972dafa58ef970c298a6e10da7366ee05>.
- COLLALTO [Matiuzzi] Antonio, 1773, *Les Trois jumeaux vénitiens, Représentée devant Sa Majesté, à Versailles, le Vendredi 31 Décembre 1773, dans Recueil des fêtes et de spectacles donnés à Versailles, à Choisy et à Fontainebleau pendant l'année 1773*, t. 1, Paris, Ballard ; également en ligne, éd. S. Spanu, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2013 : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F707a5bdd/4085390972dafa58ef970c298a6e10da7366ee05>.
- Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, 1877-1888, éd. M. Tourneux, 16 vol., Paris, Garnier frères.
- DE' ANGELIS Francesca Romana, 1991, *La divina Isabella : vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Florence, Sansoni.
- DE LUCA Emanuele, 2008, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, Paris, IRPMF.
- DE MARINIS Marco, 2008, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.
- État des pièces grandes et petites concernant le genre italien*, ms. NAF. 22261-f. 94, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits.
- EVAIN Aurore, GETHNER Perry et GOLDWYN Henriette (éd.), 2015, *Théâtre de femmes de l'Ancien régime*, t. IV, Paris, Classiques Garnier.
- FABIANO Andrea, 2018, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS.

- FABIANO Andrea, 2006, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS.
- KAPLAN Marijn S., 2020, *Marie Jeanne Riccoboni's Epistolary Feminism: Fact, Fiction, and Voice*, New York, Routledge.
- KATRITZKY Margaret, 2007, *Women, Medicine and Theatre 1500-1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks*, Aldershot, Ashgate.
- KERR Rosalind, 2008, «The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage», *Revue "Early Theatre"*, vol. 11, n° 2, p. 181-197. DOI : <https://doi.org/10.12745/et.11.2.778>.
- L'Avant coureur: feuille hebdomadaire, où sont annoncés les objets particuliers des sciences & des arts, le cours & les nouveautés des spectacles, et les livres nouveaux en tout*, 1771, Paris, Lacombe, n° 32, lundi 12 août.
- LA PORTE Joseph de, Clément M.B.P., 1775, *Anecdotes Dramatiques*, 3 vol., Paris, Duchesne.
- Les Spectacles de Paris ou suite du calendrier historique et chronologique des théâtres*, 1763-1780, Paris, Duchesne.
- MANCIATI Silvia, 2022, «La "cantatrice" interprete e personaggio al tramonto della Comédie-Italienne di Parigi», *Arti dello spettacolo/Performing arts*, vol. VIII, n° 8, *Donne e impresa teatrale*, dir. Donatella Gavrilovich et Silvia Mancati, p. 10-19; disponible en ligne : https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/wp-content/uploads/2022/12/2022_2_Manciati.pdf.
- MANCIATI Silvia, 2021, «Goldoni à la Comédie-Italienne et à la Comédie-Française», *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 289, *Les Théâtres parisiens sous l'Ancien Régime*, dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, p. 103-114.
- MANCIATI Silvia, 2019 (a), *Carlo Goldoni negli anni parigini. Tra autore e attore, testo e scena*, Rome, UniversItalia.
- MANCIATI Silvia, 2019 (b), «Femmes, comédiennes et personnages: jeu de pouvoir dans la Commedia dell'Arte», dans Frédérique Fouassier et Juan Carlos Garrot Zambrana (dir.), *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, CESR, Tours, coll. «Regard croisés sur la scène européenne», p. 141-155; disponible en ligne : https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/sites/default/files/regards/pdf/RC_SSE8-07-MANCIATI.pdf.
- MANFLO Carlo (dir.), 2014, *Isabella Andreini: una letterata in scena*, Padoue, Il poligrafo.
- Mercure de France*, 1771, Paris, Cavelier, octobre.
- ORIGNY Antoine-Jean-Baptiste-Abraham (d'), 1788, *Annales du Théâtre Italien. Depuis son origine jusqu'à ce jour*, 3 vol., Paris, Duchesne.
- RASI Luigi, 1897, *Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 vol., Florence, Bocca.

- Registres de l'Opéra-Comique. Recettes journalières*, Th. Oc. 40-63, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de l'Opéra.
- Répertoire, rôles, costumes*, Th. Oc. 178, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de l'Opéra.
- RICCOBONI Antoine-François, 1761, *Les Caquets. Comédie en trois actes en prose. Représentés pour la première fois par les comédiens italiens ordinaire du Roi, le 4 février 1761*, Paris, Ballard.
- RICCOBONI Antoine-François, 1745, *Le Siège de Grenade. Pièce héroï-comique en trois actes*, Paris, Delormel.
- RICCOBONI-MAIZIÈRES Marie-Jeanne, 1780, *Œuvres complètes de Mme Riccoboni*, 7 vol., Neuchâtel, Société typographique.
- SCANNAPIECO Anna, 1999, «... gli erarii vastissimi del goldoniano repertorio». Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento », *Problemi di critica goldoniana*, n° 6, dir. Giorgio Padoan, p. 143-238.
- SPANU Fremder Silvia, 2010, *Le Répertoire et la Dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris durant la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.
- ZACCARIA Michela, 2019, *Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'arte a Marivaux*, Rome, Bulzoni.

Le modernisme polonais : quelle(s) dramaturgie(s) ? Étude comparative des carrières théâtrales de Gabriela Zapolska et de Stanisław Wyspiański

Corinne Fournier Kiss

Résumé

Le renouvellement de l'écriture théâtrale dans le modernisme polonais doit beaucoup à un homme, Stanisław Wyspiański, mais aussi à une femme, Gabriela Zapolska. Pour tous deux, des séjours à Paris dans les années 1890 ont stimulé leur vocation de dramaturges, qui atteindra son plein développement au tournant du siècle à Cracovie. Néanmoins, si Wyspiański a bénéficié d'une reconnaissance immédiate au niveau national et international, tel n'est pas le cas de Zapolska qui, aujourd'hui encore, fait figure d'inconnue en dehors de son pays. Comment expliquer cette différence de notoriété entre deux artistes aussi innovants l'un que l'autre, ayant œuvré dans les mêmes milieux et à la même époque ?

Mots clés

modernisme polonais – Zapolska (Gabriela) – Wyspiański (Stanisław) – Paris – naturalisme – symbolisme

Abstract

The renewal of theater writing in Polish modernism owes as much to a man, Stanisław Wyspiański, as to a woman, Gabriela Zapolska. For both, their time in Paris in the 1890s stimulated their vocation as playwrights, which would reach its full development at the turn of the century in Cracow. Nevertheless, whereas Wyspiański enjoyed immediate recognition at the national and international level, such was not the case of Zapolska who, even today, is unknown outside her country. How can we explain this difference in notoriety between two equally innovative artists who worked in the same circles and at the same time?

Keywords

Polish modernism – Zapolska (Gabriela) – Wyspiański (Stanisław) – Paris – naturalism – symbolism

Avec plus de cent ans de recul, il ressort aujourd'hui clairement que les grandes lignes du renouveau de l'écriture théâtrale du modernisme polonais n'ont pas seulement été tracées par des hommes, dont le plus prisé est Stanisław Wyspiański (1869-1907), mais également par une femme, à savoir par Gabriela Zapolska (1857-1921). En outre, tout porte à croire que ce sont, aussi bien pour Wyspiański que pour Zapolska, leurs séjours respectifs à Paris dans les années 1890 qui ont stimulé leur originalité artistique : c'est en effet à leur retour de la capitale française que leur vocation de dramaturges s'est déclarée et que leur travail de réforme de la conception du théâtre en Pologne a débuté. Wyspiański, dès ses premiers essais dramaturgiques, a rapidement fait l'objet par ses compatriotes d'un culte qui ne s'est jamais tari, son nom a circulé en Europe tout au cours du xx^e siècle et il figure actuellement à une place fort convenable dans les critiques, histoires et dictionnaires du théâtre européen et français. Zapolska, en revanche, et tout en ayant joui de son vivant de moments de popularité à Varsovie, à Cracovie ou à Lviv, n'est pas mentionnée dans les journaux des fondateurs du modernisme polonais et n'est jamais devenue un grand nom dans son pays, même si un processus de redécouverte et de valorisation de son œuvre y est en cours. En dehors des frontières de la Pologne, elle est de manière générale une inconnue, et ceci est vrai également pour la France, en dépit des travaux (certes de nature biographique plutôt que critique) qu'Elżbieta Koślacz-Virol¹ lui a consacrés en français : Zapolska ne bénéficie d'aucune entrée dans nos dictionnaires du théâtre² ni dans nos dictionnaires en général³. Comment expliquer cette différence de notoriété, aussi bien en Pologne qu'en France, entre deux artistes aussi innovants l'un que l'autre, ayant œuvré dans les

- 1 Elżbieta Koślacz-Virol, actrice formée au Conservatoire National de Théâtre de Varsovie, vit depuis la fin des années 1960 en France. Elle a consacré, en français, une thèse de doctorat en études théâtrales à Gabriela Zapolska (soutenue à Paris en 2002). Ce travail a donné lieu à et a été prolongé par plusieurs ouvrages publiés en français : un courte monographie intitulée *Gabriela Zapolska actrice – l'expérience française*, et deux recueils contenant d'importants articles de Zapolska rédigés à Paris (voir en bibliographie).
- 2 Qu'on prenne l'exemple du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* sous la direction de Michel Corvin (1991) : le nom de Zapolska est absent, alors que celui de Wyspiański y figure.
- 3 L'Encyclopédie *Universalis* consacre un long article à Wyspiański, qui « a joué un rôle exceptionnel dans l'histoire du théâtre polonais » (Blonski, s.d.), mais ne fait pas à Zapolska l'honneur de lui attribuer une entrée.

mêmes milieux et à la même époque ? Est-elle due à une différence de talent ? Est-elle à ranger dans des préjugés sur la création féminine ? Ou est-elle due au fait que, comme pour de nombreuses femmes auteures du XIX^e siècle, l'accent a invariablement été mis sur une biographie jugée scandaleuse plutôt que sur la production littéraire ? Pour essayer d'y mieux voir, examinons de plus près le développement de leurs carrières respectives de dramaturges.

1 Wyspiański et Zapolska à Paris – ou la naissance de vocations de dramaturges

Wyspiański, fils d'un modeste sculpteur, a passé toute son enfance et son adolescence à Cracovie. Très tôt déjà, il se vouait à la carrière picturale, et après son bac, il entame des études d'histoire de l'art et de littérature à la Faculté des Lettres de l'Université Jagellon tout en fréquentant l'École des Beaux-arts de Cracovie. L'obtention d'une bourse en 1890 lui permet de faire plusieurs séjours à Paris, où il se rend en parfait inconnu pour perfectionner son métier d'artiste-peintre. De manière inattendue, la vie culturelle parisienne lui permet non seulement de développer au maximum son talent artistique, mais elle fait naître en lui également un goût puissant pour le théâtre : il lit en abondance des œuvres théâtrales de la littérature française, traduit quelques tragédies classiques, telles *Le Cid* et *Zaïre*, et assiste à de nombreuses représentations à la Comédie française, l'Odéon ou l'Opéra (voir Lajarrige, 1991, p. 507). Au départ, seul le répertoire classique semble l'intéresser ; peu à peu cependant, il s'ouvre à des idées esthétiques nouvelles : les opéras de Wagner, avec leur intégration harmonieuse d'éléments à la fois musicaux, picturaux et poétiques (c'est la *Gesamtkunstwerk*, ou l'« Œuvre d'art totale »), le laissent sous une forte impression, tandis que le symbolisme attire son attention. À son ami le poète Lucjan Rydel, qui fait l'éloge du théâtre de Maurice Maeterlinck, Wyspiański répond en 1893 qu'il ne trouve ce nom nulle part à Paris ; néanmoins, sans doute au fil de ses rencontres avec Zenon Przesmycki (dit Miriam), le traducteur de Maeterlinck en polonais⁴, il se montre bientôt parfaitement informé sur le sujet. En 1894, c'est lui qui écrit à Rydel :

Connais-tu trois nouveaux drames de Maeterlinck, *Alladine et Palomides* (dans le genre de *Pelléas et Mélisande*), *L'Intérieur* (dans le genre de

4 Voir Maeterlinck (1894). Le recueil comprend, outre les traductions de *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Les Sept Princesses* et *Pelléas et Mélisande*, une introduction substantielle de Miriam qui avait déjà paru dans la revue *Świat* en 1891.

L'Intruse) et quelque chose de totalement neuf *La Mort de Tintagiles* – je l'ai, ce livre, car tous les trois drames ont paru dans un même volume et si tu ne les connais pas, écris un mot et je te les enverrai. (Wyspiański, cité dans Nowakowski, 1987, p. 49)

Cette lettre atteste non seulement qu'il est au fait des dernières parutions du dramaturge belge, mais qu'il connaît également les pièces plus anciennes, puisqu'elles lui servent de points de comparaison aux nouvelles. Le résultat de cette combinaison de diverses influences exercées par la capitale française, c'est l'écriture, à Paris même, de quelques livrets d'opéras dans le style wagnérien et destinés à être mis en musique par son ami Henryk Opieński, ainsi que le premier jet d'une œuvre dramaturgique, *Warszawianka* (*La Varsoviennne*) – qu'on pourrait ranger, en empruntant la terminologie de Maeterlinck, dans la catégorie des « drames statiques »⁵. Son retour en Pologne en 1894 est d'abord marqué par d'admirables travaux de peintre-décorateur mais en 1897, il se tourne de plus en plus vers une carrière dramaturgique. En février 1901, le poète Kazimierz Przerwa-Tetmajer le présente comme une manière de quatrième barde polonais succédant aux trois grands romantiques :

Depuis Słowacki, personne n'a brillé à notre horizon poétique avec autant de grandeur, d'élévation, de noblesse et d'éclat ; depuis Krasiński, nous n'avons eu aucun débat aussi puissant, aussi splendide et d'une aussi large portée ; depuis Mickiewicz, personne n'a eu autant d'inspiration. (cité dans Backvis, 1952, p. 213)

Ces prédictions se confirment : du jour au lendemain, Wyspiański, qui, dans le domaine littéraire, passait tout au plus pour un graphomane malgré le succès relatif de *Warszawianka* en 1898, devient célèbre en 1901, après la première représentation de *Wesele* (*Noces*) le 16 mars 1901. Désormais son prestige est assuré.

Si les séjours de Wyspiański à Paris ont été effectués en toute discrétion par un jeune homme encore insignifiant, Zapolska se rend quant à elle à Paris auréolée d'une réputation de « scandaliste »⁶. Issue d'une famille aisée de la région de Volhynie (Ukraine actuelle) dans laquelle, selon ses propres mots,

5 Sur l'influence en général de Maeterlinck sur Wyspiański, voir Jan Nowakowski (1987, p. 47-60).

6 En polonais, Zapolska était considérée comme une *skandalistka*. Comme le français ne dispose pas de terme pour désigner une personne qui a la réputation de faire des scandales, je me permets d'utiliser le néologisme de « scandaliste », directement calqué sur le polonais.

il y avait « trop d'argent mais trop peu de cœur » (cité dans Czachowska, 1966, p. 13), et où ses parents tentent d'étouffer par tous les moyens l'intérêt grandissant de leur fille pour le théâtre, Zapolska est envoyée en 1875 à Varsovie pour qu'elle apprenne à vivre « en société ». Elle épouse en 1876 un lieutenant de la garde du tsar, mais le mariage est malheureux et entraîne un premier scandale : Zapolska s'engage en 1879 dans une troupe théâtrale d'amateurs et s'éprend du directeur, Marian Gawalewicz, dont elle tombe enceinte. Les conséquences sont fatales, car elle est abandonnée et vilipendée par tous, mari, amant, aussi bien que parents, et le nouveau-né meurt faute de soins. Le scandale biographique est aussitôt amplifié par un scandale artistique : à l'occasion de la publication en 1883 d'un des premiers récits de Zapolska, *Małazka*, une violente polémique se produit dans les journaux. L'écrivaine est accusée non seulement d'être immorale et de cultiver, à la manière des naturalistes français, une imagination sale et pornographique (parce que la protagoniste dénommée *Małazka* se complaît dans l'admiration de son corps nu), mais encore d'avoir plagié, quant à la trame, un récit russe – qui n'est d'ailleurs pas nommé⁷. Indignée, Zapolska intente un procès contre ses diffamateurs mais le perd. Traumatisée par ce double scandale, l'actrice attend à sa vie en 1888 – suicide raté qui suscite un nouvel éclat public. En Pologne, l'étiquette de « scandaliste » est désormais définitivement accolée à son nom, indépendamment de ses mérites.

C'est donc pour échapper aux griffes étouffantes de la calomnie que la jeune femme, en 1889, se rend à Paris. Remplie de nouveaux espoirs, elle compte beaucoup y faire une brillante carrière en français. Dès son arrivée dans la capitale française, elle se met au travail avec acharnement : elle suit des cours avec différents acteurs de la Comédie française et joue, pour s'habituer à son nouveau public, dans des théâtres de boulevard. Au début de l'année 1892, elle est engagée au Théâtre Libre grâce au soutien de certains compatriotes, dont le jeune dramaturge et critique littéraire Stanisław Rzewuski, qui la présente à André Antoine comme étant une « femme géniale⁸ ». La collaboration avec

7 Anna Janicka (2021) a désormais démontré avec brio que cette accusation de plagiat est totalement arbitraire. Elle conclut sa démonstration ainsi (p. 520) : « Le procès Zapolska ne portait pas, en fait, uniquement sur la question du [plagiat] [...]. Il s'agissait d'une réaction à l'égard de Zapolska en tant que femme écrivain qui montrait son droit à exprimer librement ses pensées dans la littérature [...]. Ce conflit n'était donc pas purement littéraire. Il portait sur la femme, sur sa liberté » (sauf indication contraire, c'est moi qui traduis du polonais).

8 Voir la lettre à Stefan Laurysiewicz du 14.1.1892 : « Antoine est allé chez Rzewuski pour s'informer sur ma personne. Naturellement Rzewuski s'est répandu en éloges et m'a qualifiée de 'femme géniale'. Antoine en a perdu la tête. Hier il s'est assis à côté de moi et m'a parlé de l'honneur que je lui faisais en acceptant de venir chez lui » (Zapolska, 1970, p. 265). Sur l'amitié entre Zapolska et Rzewuski, voir Markiewicz (1979).

le directeur du Théâtre Libre la comble de joie, car non seulement elle l'apprécie en tant qu'individu, mais les méthodes qu'il prône coïncident parfaitement avec ses propres conceptions et lui permettent de les mûrir. Il lui fait rencontrer beaucoup d'artistes – dont Henrik Ibsen, Émile Zola, Jules de Goncourt, Catulle Mendès, et elle s'initie aux méthodes du naturalisme français dont Antoine est l'émule. Celui-ci, en effet, suit avec beaucoup d'attention les théories développées par Zola sur le jeu des acteurs et la mise en scène théâtrale (cf. « Le naturalisme au théâtre »). Le naturalisme au théâtre implique un décor signifiant qui puisse jouer le même rôle que les descriptions dans les romans réalistes, un jeu de l'acteur qui soit aussi vrai et naturel que possible, une simplicité des moyens d'expression, une langue proche de la conversation parlée. Zapolska écrit, dans un article sur le théâtre d'Antoine qu'elle publie le 19.11.1892 dans la revue polonaise *Przegląd Tygodniowy* :

Le génie de Zola et les noms des écrivains les plus célèbres sont venus à l'aide de l'apôtre de la vérité [Antoine] [...]. Chaque spectacle du Théâtre Libre est une strophe de l'épopée de la misère humaine, portée à la scène [...]. De la simplicité et encore de la simplicité ! Tel est le maître mot qui règne dans cette salle et qui permet la renaissance d'un art corrompu par la tradition. La simplicité de la parole, du mouvement, du regard, du sentiment, de la catastrophe. Tout ce qui est maniérisme, exagération, fausse distinction ou désir de flatter le public y est définitivement banni. (Zapolska, 1959, p. 125-129)⁹

Zapolska travaille avec beaucoup de zèle, mais aussi avec beaucoup de plaisir à l'assimilation de ces principes et, comme le veut Antoine, pour chaque nouveau rôle, elle s'informe du milieu social et de la profession du personnage qu'elle représente – même si, comme c'est le cas dans les premiers mois, elle a très peu de choses à dire sur scène¹⁰. Elle remporte néanmoins un succès foudroyant en jouant la Princesse Danesco dans la pièce *Simone* de Louis Gramont (1892), ce dont témoignent aussi bien la presse parisienne que les lettres de Zapolska adressées à ses amis (voir Koślacz-Virol, 2016a, p. 109-117). Malheureusement, peu après sa conquête du public français, sa santé se détériore et lui impose une période de repos : pendant de nombreux mois, elle ne peut accepter les rôles qu'on lui propose. En outre, plusieurs lettres écrites en 1892 témoignent

9 Traduction modifiée et complétée par rapport à celle donnée par Koślacz-Virol (2021, p. 39-43).

10 Ce qui fait dire à des mauvaises langues en Pologne qu'elle ne reçoit à Paris que des rôles de figurante.

qu'un revirement professionnel est en préparation. Tout en restant sous le coup des impressions positives de la méthode du naturalisme au théâtre, elle songe à les appliquer ailleurs que dans son jeu d'actrice, écrit-elle à S. Laurysiewicz : « Je ne veux plus la scène. Je n'ai pas la force, j'en ai assez. J'ai autre chose à faire que d'être un pantin » (Zapolska, 1970, p. 385). Épuisée par la vie d'actrice et desservie par sa santé, elle se tourne de plus en plus vers l'écriture – qui, elle le comprend, lui permettra par ailleurs de laisser des traces plus profondes dans le monde qu'une célébrité passagère en tant qu'actrice :

Je ne peux courir deux lièvres à la fois, et encore quels lièvres ! La scène ne me dit plus rien. Mon ambition : écrire ! écrire ! écrire ! J'ai fini par comprendre que ceux qui ont écrit continuent à vivre pendant des siècles au sein de la société. En revanche, que reste-t-il des acteurs ? Une poignée de poussière dont on se souvient ici et là ! Quand je pense à George Sand, il me semble qu'elle n'est pas morte, mais que, toujours géniale et parfaite, elle se trouve non loin d'ici, à quelques rues de la mienne. Quand je pense à Rachel, je ne vois qu'un squelette dans un cercueil. Puisque nous devons mourir, essayons au moins de mourir joliment et de devenir une jolie légende après notre mort. (p. 389)

Ce n'est cependant pas immédiatement après ces grandes déclarations que Zapolska abandonne son métier d'actrice : elle revient au Théâtre-Libre dès qu'elle se sent mieux et, grâce à une relation avec le peintre Paul Sérusier qui lui ouvre également les portes du Théâtre de Lugné-Poe, elle accepte également quelques rôles dans le Théâtre de l'Œuvre. Elle y interprète entre autres la mère de *L'Intérieur* de Maeterlinck, sans par ailleurs se laisser convaincre par le symbolisme. En 1895, elle quitte Paris complètement transformée : sa vocation d'écrivaine s'est confirmée, celle de dramaturge a été éveillée (elle se manifeste d'abord par la transposition théâtrale de plusieurs de ses récits, dont *Małazska*), et le retour en Pologne est bientôt suivi de l'abandon progressif de la carrière d'actrice (qui se termine en 1900) et de l'engagement sans délai dans celle de dramaturge.

Il ne semble pas que Zapolska et Wyspiański se soient croisés à Paris, même si les dates de leurs séjours coïncident. Quoi qu'il en soit, il est certain que pour tous deux, Paris, véritable creuset de toutes les nouveautés artistiques, a joué le rôle de lieu d'éclosion de leur talent de dramaturges. En fonction de leurs affinités et de tendances latentes n'attendant qu'un coup d'envoi pour se développer, l'un tire profit au maximum du symbolisme, l'autre du naturalisme pour produire des pièces d'une extrême originalité.

2 Les œuvres dramaturgiques de Wyspiański et de Zapolska. L'exemple des *Noces* (1901) et de *Małka Szwarcenkopf* (1897)

Wyspiański et Zapolska se rencontrent à Cracovie en 1897. Wyspiański est directement rentré dans sa ville natale après son séjour parisien, tandis que Zapolska, après un court séjour à Varsovie, est engagée au Théâtre municipal de Cracovie par le directeur Tadeusz Pawlikowski. Ils participent tous deux activement à la vie culturelle de Cracovie : outre qu'ils fournissent des pièces pour le répertoire de Pawlikowski, ils sont aussi collaborateurs de *Życie* (*La Vie*), revue porte-parole du modernisme polonais pendant quelques années. Tout montre qu'ils se vouent un respect, voire une amitié mutuelle qui, en dépit d'une conception différente de l'art et d'une réception différente de leurs œuvres respectives, ne semble pas avoir été entachée de sentiments de rivalité. Il est vrai cependant que si l'on en croit ses lettres, Zapolska semble, jusqu'à l'écriture des *Noces*, plus admirative de la peinture de Wyspiański¹¹ que de son théâtre, qu'elle n'hésite pas à ranger parfois avec agacement dans les « singeries » des pièces « patriotiques¹² » (Zapolska, 1970, p. 551). Avec *Les Noces* cependant, elle est conquise : dans un texte intitulé « Interview avec Wyspiański », elle retrace sa visite au « patriote » lors de l'une des répétitions des *Noces*. Elle lui aurait dit : « Comme je suis heureuse que vous soyez si grand ! » Et elle ajoute pour son lecteur : « Il est notre grande gloire, notre soleil national actuel, qui s'est mis à briller tout soudainement et qui nous permet d'augurer d'un avenir meilleur » (Zapolska, 1962, p. 111). Elle écrira également plusieurs comptes rendus sur la première représentation de la pièce à Lviv.

La grande particularité de Wyspiański dans son écriture théâtrale est effectivement, comme l'a relevé Zapolska, qu'il ne rompt pas avec la tradition polonaise du drame romantique, tradition que l'on pourrait qualifier de « martyrologique » : la Pologne ayant été rayée des cartes à la fin du XVIII^e siècle, car partagée entre les trois puissances russe, prussienne et autrichienne, toute la littérature polonaise du XIX^e siècle est hantée par l'idée de la Pologne comme étant le « Christ des nations » (Mickiewicz), et par là même, par la problématique de la libération nationale. Wyspiański continue à convoquer dans son œuvre les thèmes historiques et nationaux, mais son génie consiste à les traiter

11 On apprend par exemple qu'elle a suspendu un tableau de Wyspiański dans sa chambre à coucher (Zapolska, 1970, p. 685).

12 « Si tu voyais comme les auteurs patriotiques se multiplient par ici ! Comme de la vermine. M. Ronikier, M. Rydel. Et également M. Wyspiański. Comme je déteste toutes ces singeries ! Comme elles sont odieuses, écœurantes ».

sur un mode nouveau, avec des effets inédits dont l'élaboration lui a été suggérée par la découverte du symbolisme : dans sa *Varsoviennne* (pièce consacrée à l'insurrection de 1831) comme dans *L'Intruse* de Maeterlinck, des personnages immobiles sont réunis dans une pièce, conversant à mots couverts, tandis que le malaise et la tension dramatique ne cessent d'augmenter, produits par un sous-texte pesant et conflictuel (décor, bruits, musique, attitudes des protagonistes). Le dénouement confirme les mauvaises prémonitions avec l'annonce de la mort d'une personne chère à l'un ou plusieurs des personnages sur la scène.

Les Noces, la pièce qui a définitivement assis l'autorité et le prestige de Wyspiański, est quant à elle solidement enracinée dans l'actualité : elle a été inspirée par une véritable « tranche de vie » de l'époque, à savoir la mode de la *Chtopomania*¹³ qui sévit dans l'entourage de l'écrivain – et en particulier par le mariage, auquel il avait été convié, du poète Lucjan Rydel avec une paysanne en 1900. Voici comment Zapolska décrit ce curieux invité :

Il était un peu triste, rêveur, mélancolique. Quand les basses se sont mises à jouer et les danses à faire trembler toute la maison, Wyspiański s'est installé dans un coin pour regarder ce 'mariage', mais il le regardait d'un œil différent des autres invités. Soudain, devant lui, [...], lors de cette nuit de noces où des danseurs issus de différentes classes sociales se bousculaient dans une ronde serrée – une vision géniale a commencé à germer dans son esprit. Il ne regardait pas cette danse avec l'air du snob étudiant les moments de fraternisation entre « les seigneurs et le peuple » – mais il entendait résonner dans cette musique une note terrible, désespérée, il voyait devant lui l'ensemble de son pays et cela le faisait pleurer et gémir comme on gémit derrière un grillage au-delà duquel on voit se démener une bande de fous voués à la perte. Et ce gémissement [...] s'est transformé en poésie [...], est devenu *Les Noces*. (1962, p. 114)

Si le texte qu'écrit Wyspiański à partir de cet événement est un drame à clés qui semble pouvoir fonctionner comme une manière de document sur un mariage ayant fait beaucoup de bruit à l'époque, cela n'est cependant vrai que pour l'Acte I. Les « vrais » personnages (ceux appelés « personnages du drame » dans la didascalie au début de la pièce) n'apparaissent qu'à partir de

13 Mot valise résultant de l'assemblage de deux termes, celui de *chtop*, signifiant « paysan » dans les langues slaves, et celui de « mania », qui signifie en grec « obsession ». La *Chtopomania* sert donc à désigner un engouement des intellectuels pour la campagne et la vie quotidienne des paysans.

l'Acte II : ce sont des personnages historiques et symboliques, des manières de revenants qui viennent se mêler aux convives et les tourmenter, et qui font basculer la pièce du vraisemblable dans le rêve et le fantastique. Dans les faits, chaque fantôme est secrété par l'imagination d'un convive : il représente le double profond des êtres en chair et en os qui participent aux réjouissances, une figure ou force fatale tirée du passé national et idéalisée par ceux-ci, et qui, lorsque qu'elle prend son indépendance, devient terrifiante. La danse macabre de la scène finale apparaît comme le symbole d'une société figée dans ses illusions. La symbolique de la pièce est claire : il s'agit d'exorciser les revenants de l'histoire de la Pologne pour trouver les solutions les plus adéquates pour son développement présent. Le coup de maître de Wyspiański est sans doute d'avoir réussi à concentrer, dans un simple épisode de mésalliance, les préoccupations et obsessions de toute une nation.

D'emblée et en dépit de son caractère insolite, la pièce est unanimement portée aux nues, et Zapolska a elle aussi immédiatement reconnu sa grandeur : « Un génie est venu. Inclignons-nous devant sa puissance ... » (1962, p. 119). Avec toutefois une seule réserve, mais de taille :

En ce qui concerne les rôles féminins, il faut dire que le traitement des femmes par Wyspiański est un peu ... négligé. Elles sont passives et ne « comprennent rien ». Ce ne sont ni des paysannes ni des citadines. Elles sont écartées de ce qui se déroule vraiment sur la scène. Ce sont des poupées que l'on met à la porte lorsque ... le grand jour arrive. [...] Tout l'art des grands actes, des grands mots – ne sont pas pour les femmes. (1923, p. 229-230)

Car tout en suivant le mot d'ordre naturaliste de Zola qui prône, « à la place d'un théâtre de fabrication », un « théâtre d'observation » ([1880] 2006, p. 166), tout l'effort de Zapolska consiste justement à donner consistance aux personnages féminins, aussi bien dans leurs corps que dans leurs voix. Elle n'hésite pas à insister sur la pratique du double standard qui régit notre société, dans laquelle la femme est assaillie de messages contradictoires concernant les avantages de l'innocence et de l'expérience, ni à exposer au grand jour l'hypocrisie de la vie domestique institutionnalisée, qui maintient délibérément la femme dans l'ignorance sur le fonctionnement de son propre corps jusqu'à ce qu'il soit trop tard pour réagir. Et elle le fait sans fausse pudeur, en portant à la scène des problématiques féminines qui avaient été jusque-là soit ignorées ou occultées, soit, dans le meilleur des cas, simplement mentionnées sans être traitées sous l'angle physiologique – c'est le cas des thématiques de la prostitution (*Panna Maliczewska*), de la grossesse (*Mężczyzna*), de la fausse-couche

(*Mężczyzna*), de l'infanticide (*Mataszka*), du suicide (*Małka Szwarcenkopf*), du divorce (*Małka Szwarcenkopf*), des maladies vénériennes et même du viol (*Panna Maliczewska*). On comprend que de tels sujets puissent choquer et mettre mal à l'aise l'opinion publique conservatrice.

Małka Szwarcenkopf est sans doute la pièce qui pourrait le mieux servir de comparaison aux *Noces* pour une mise en évidence de la différence innovatrice des deux dramaturges. Car, comme dans *Les Noces* de Wyspiański, Zapolska y traite d'un mariage et des réjouissances célébrées à cette occasion. Suite au décès d'une femme riche l'ayant prise sous sa protection, Małka se trouve soudain dépourvue de ressources. Elle n'a pas d'autre choix que de retourner chez son père, un vieux juif qui vit dans un taudis. Conformément à la coutume juive de l'époque, le vieux décide de la « vendre » comme épouse à un membre de sa communauté qui ne demandera pas trop d'argent. Małka accepte, car l'amour qu'elle voue à un autre homme est sans espoir : il est déjà fiancé. Le marché est conclu, et la scène de mariage, qui se trouve exactement au milieu de la pièce, est une scène de masse où les invités s'en donnent à cœur joie – mais de laquelle il émane une grande tristesse, car le fiancé (qui a peur) et la fiancée (qui se marie sans amour) ne peuvent se réjouir. Les deux derniers actes sont consacrés à montrer la pauvre vie de la nouvelle mariée, qui doit s'occuper de tout – du ménage, du mari et de la boutique du mari. Un rebondissement se produit cependant : l'homme que Małka aime lui suggère de divorcer pour l'épouser, car lui-même, ayant rompu ses propres fiançailles, est désormais libre. Le mari de la jeune femme la voit parler avec cet homme et lui demande qui il est : « mon futur mari », répond-elle le plus naturellement du monde (Zapolska, 1910, p. 112). Le tempo de la pièce s'accélère alors, tous les personnages sont sous le coup de l'émotion, Małka se voit assignée à domicile. Dans les phrases qu'elle prononce, inouïes pour l'époque, résonne avec force toute l'injustice du carcan imposé aux femmes : « Laissez-moi partir avec mon âme, car vous n'avez aucun droit sur mon âme. Aucun document ne vous permet d'emprisonner l'âme d'une femme parce qu'elle a une compréhension différente de la vie et d'autres besoins que vous » (p. 114). La pièce se termine sur son suicide au moment même où la solution d'une compensation financière était en train d'être négociée entre son « futur mari » et sa belle-famille.

La manière de traiter d'une même thématique ne pourrait être plus contrastée entre la femme dramaturge et l'homme dramaturge : action qui s'enlise, personnages-types dépourvus de psychologie et définis par une seule obsession qui se matérialise dans un symbole, focalisation sur la seule problématique nationale, atmosphère qui bascule dans l'irréel et le rêve – telle se présente la pièce de Wyspiański. Dans le drame de Zapolska, au contraire, les personnages sont dotés d'une psychologie et subissent une évolution d'un acte à l'autre,

tandis que la scène de la danse de noces semble irradier en aval et en amont de la pièce pour entraîner le spectateur dans le rythme effréné de la succession de thématiques crues qui ne se contentent pas d'être suggérées, mais sont clairement exprimées : mariage arrangé, femme-poupée qui ne suscite d'intérêt que par sa beauté, discrimination des juifs, travail féminin, divorce et suicide. En un mot, Zapolska va jusqu'au bout de son naturalisme et avance sans protection idéologique sur un territoire neuf et encore mouvant.

L'originalité et l'audace de ce drame ne passent pas inaperçues, et la pièce bénéficie d'un certain succès à Varsovie et à Cracovie lors des représentations de juillet 1897, respectivement d'octobre 1897. Mais une partie de la critique se crispe et cherche par tous les moyens à maintenir la réputation de « scandaleuse » de l'autrice en réutilisant les qualificatifs qui avaient déjà été utilisés pour définir son récit *Małazska* : sa production est « sale », « immorale » voire « pornographique ». À ces critiques conservatrices s'ajoutent celles des antisémites : un journal de Cracovie affirme que dans cette pièce, Zapolska « montre sans honte les juifs sous un jour positif » et que « la patience du public chrétien est mise à rude épreuve » (cité dans Murjas, 2009, p. 33).

Zapolska ne deviendra jamais une grande célébrité de son vivant, et elle meurt dans une grande solitude et un profond dénuement. En outre, en dépit des travaux de Jadwiga Czachowska et d'Ewa Korzeniewska, déjà entamés à la fin des années 1950, la critique polonaise (surtout masculine) est restée jusqu'à la fin du xx^e siècle entachée d'une grande méfiance à son endroit¹⁴. Dans les vingt dernières années cependant, un revirement et un mouvement de réévaluation de son œuvre s'est produit, redevable essentiellement (mais pas seulement) à la critique féminine (qu'on pense aux travaux de G. Borkowska, d'A. Janicka, d'H. Ratuszna et de bien d'autres) et ce consensus de dénégation systématique a enfin pu être brisé.

14 Qu'on pense à Tomasz Weiss dans son « Introduction » à Gabriela Zapolska (1972), où il revient à plusieurs reprises sur les « déficiences intellectuelles » de Zapolska. Voir par exemple p. xxxiv : « Il s'avère que dans de nombreux cas, ses espoirs et ses ambitions ont été démesurés par rapport à ses capacités intellectuelles » et que « en s'emparant de questions qu'elle n'a pas comprises ou pas traitées dans leur intégralité, elle a [...] commis une série de simplifications et d'erreurs qui ont dévalorisé les idées de l'art ... ». On peut penser aussi, quoique sa critique soit plus nuancée, à Zygmunt Markiewicz (1979, p. 268) : « Dramaturge, romancier et critique intéressant [...], il [Rzewuski] a montré beaucoup de sympathie désintéressée pour une femme qui lui était mentalement inférieure, chargée d'un passé plutôt tumultueux, mais possédant une rare énergie qui, associée à son talent d'autodidacte, lui a permis de se hisser au rang des écrivains dramatiques ».

3 Réception des œuvres de Wyspiański et Zapolska en France

La barrière de la langue n'a été favorable à aucun des deux dramaturges, dont les œuvres sont entièrement écrites en polonais. Néanmoins, la colonie polonaise a joué un rôle important dans la diffusion, dans la capitale française, des noms de leurs artistes nationaux. L'écho des *Noces*, par exemple, pièce publiée et jouée en Pologne en 1901, y est immédiat et un certain nombre d'articles à son sujet sont publiés par les Polonais de Paris, en français et dans des revues françaises. À chacune des nouvelles œuvres du dramaturge cracovien, la colonie polonaise réagit avec des conférences et des articles, et même avec des représentations de ses pièces ; c'est ainsi que le théâtre Athénée St-Germain accueille les mises en scène, en polonais et avec des résumés en français, de *La Varsoivienne* en 1902, puis des *Noces* en 1912 (voir Ziejka, 1993, p. 180-184). Dans la foulée de l'enthousiasme suscité par cette dernière pièce, Adam Łada-Cybulski collabore avec plusieurs personnes pour traduire en français ses pièces les plus importantes : *Protésilas et Laodamie* (1913), *Les Noces* (1917) et *Deux tragédies* (« L'Anathème » et « Les Juges », 1925). Dans les années vingt, il écrit également, en français et en polonais, plusieurs ouvrages de critique et de souvenirs sur le dramaturge. À la mort de Wyspiański en 1907, des articles nécrologiques paraissent également en France. En 1909, le critique d'art Théodore de Wyzewa, dans un article de la *Revue des Deux Mondes* consacré à un roman de Bolesław Prus dans lequel il déplore « que nous continuons à ne rien savoir de la littérature polonaise », consacre une longue note à Wyspiański :

La Pologne a perdu récemment un jeune poète, Stanislas Wyspiański, dont le robuste et subtil génie lui aurait mérité de prendre place à côté des deux plus hautes gloires de la poésie nationale, Mickiewicz et Słowacki [...]. Tel qu'il a été, ce Wyspiański, poète et peintre, restera l'une des figures les plus originales de tout le mouvement artistique de notre temps. (Wyzewa, 1909, p. 935-936)

Wyspiański est aujourd'hui reconnu en France comme un auteur clé de la dramaturgie polonaise. On sait qu'il a notamment puissamment influencé la dramaturgie de Tadeusz Kantor. Le grand comparatiste français Fernand Baldensperger, à une enquête de 1949 lui demandant quel était le plus grand écrivain de la première moitié du xx^e siècle, aurait répondu de manière assez étonnante en citant Wyspiański (voir Kolbuszewski, 1960, p. 131). Quoi qu'il en soit, et visiblement sans être de nos jours un des auteurs théâtraux les plus lus ou les plus représentés dans le monde francophone, le dramaturge polonais tient une bonne et digne place dans toutes les histoires du théâtre, non seulement polonaises mais aussi françaises ou européennes.

Zapolska, par contre, n'a pas laissé beaucoup de traces après son départ de Paris, et cela s'explique par une combinaison de plusieurs facteurs : par ses problèmes de santé, qui se sont aggravés justement au moment où ses performances d'actrice commençaient à faire parler d'elle ; par le soutien trop faible de la colonie polonaise de Paris, qui jouait un rôle essentiel dans la mise en valeur des œuvres des compatriotes (sa réputation de « scandaliste » l'avait poursuivie jusque chez les Polonais de Paris) ; par son désir propre de se faire oublier, étant donné que son départ de la France était censé n'être que provisoire et qu'elle devait y revenir pour épouser Sérusier – qu'elle a finalement tout bonnement abandonné. Enfin, la composante du genre est loin d'être négligeable : car si, à l'époque, il n'était déjà pas évident pour un artiste étranger de faire parler durablement de lui à Paris, combien moins l'était-il encore pour une femme. Une importante exception cependant dans ce grand mouvement d'oubli de la femme de lettres polonaise : Stanisław Rzewuski, qui l'avait déjà recommandée à Antoine en 1892 (voir Ziejka, 1993, p. 175-177), lui consacre dans les années suivant son départ une poignée d'articles en français extrêmement élogieux¹⁵. En 1900, il écrit par exemple dans *L'Événement* un article intitulé « L'œuvre de Gabrielle Zapolska » où l'on peut lire :

Ni M. Sienkiewicz, ni M. D'Annunzio, ni M. Sudermann, ni M. Rudyard Kipling, aucun des auteurs à la mode aujourd'hui et de réputation universelle, aucun n'a plus de talent, d'originalité et de maîtrise littéraire que cette femme extraordinaire [Zapolska]. Elle est tout simplement la George Sand de notre époque dans les pays slaves, les pays de race latine n'ayant pas eu depuis longtemps de talent féminin qu'on puisse seulement comparer à celui du poète de *Mauprat*. (Rzewuski, 1900, p. 1 et 2)

À son avis, Zapolska compte parmi les meilleurs écrivains européens contemporains, et si elle était traduite, elle bénéficierait d'un « immense succès » en France. Les articles de Rzewuski restent néanmoins sans écho, et la seule traduction de l'œuvre de Zapolska ayant été publiée à l'époque est celle de son récit *L'Oraison dominicale* [*Modlitwa pańska*, 1905], réalisée par Paul Cazin (Zapolska, 1908). Quant à son œuvre théâtrale, on a découvert en 2011 un manuscrit du même Paul Cazin datant de 1933 et contenant la traduction de *La Morale de Madame Dulska* [*Moralność pani Dulskiej*, 1906], pièce la plus

15 Voir Markiewicz (1979, p. 268, note 11), qui mentionne les articles suivants de Rzewuski sur Zapolska : Rzewuski (1900) ; « Gabrielle Zapolska », *Le Figaro. Supplément littéraire*, 4^e année (nouvelle série), n° 8, 22.02.1908 ; « Gabrielle Zapolska », *Le Siècle*, 75^e année, n° 27127, 21.04.1910 ; « Gabrielle Zapolska », *L'Action*, 8^e année, n° 2475, 16.04.1910 ; « Gabrielle Zapolska », *L'Action*, 9^e année, n° 2783, 1911.

populaire de Zapolska (2011) ; en 2017, Elżbieta Koślacz-Virol et Arturo Nevill ont traduit la pièce en trois actes *Skiz* (1908 ; voir Zapolska, 2017). La traduction du reste de son œuvre littéraire en français reste à faire, et en particulier de son œuvre dramatique – qui est à mon avis celle qui présente le plus d'intérêt pour le public et la critique francophones. En effet, les six années que Zapolska a passées à Paris ainsi que ses expériences formatrices au Théâtre Libre et au Théâtre de l'Œuvre, accompagnées d'un souci constant de lire et de s'assimiler les œuvres théoriques et littéraires de Zola, lui ont permis de construire, à partir de propensions naturelles œuvrant déjà dans cette direction, une formule dramaturgique qui est clairement une formule naturaliste inspirée de la France – et encore inexistante à l'époque de Zola, si l'on en croit les plaintes renouvelées du grand maître du naturalisme à ce sujet. Zapolska pourrait dans les faits fort bien avoir répondu au vœu de celui-ci de trouver pour le théâtre un équivalent de ce que lui-même représentait pour le roman – à savoir un « homme nouveau », un « tempérament puissant dont le cerveau novateur vînt révolutionner les conventions admises et planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'évalent aujourd'hui » (Zola, 1903, p. 3). Avec la différence que ce tempérament nouveau n'est pas celui d'un homme, mais d'une femme¹⁶ ...

Bibliographie

- BACKVIS Claude, 1952, *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański*, Paris, PUF.
- BLONSKI Jón, s.d., « Stanisław Wyspiański (1869-1907) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedia/stanislaw-wyspianski/>.
- CORVIN Michel (dir.), 1991, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- CZACHOWSKA Jadwiga, 1966, *Gabriela Zapolska : monografia bio-bibliograficzna*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- FOURNIER KISS Corinne, 2023, « Gabriela Zapolska – une dramaturgie naturaliste au féminin », *Cahiers Maria Szymanowska*, n° 3, p. 57-66.
- JANICKA Ania, 2021, « Debiut i skandal : casus Zapolskiej (z romantykami w tle) », dans Jarosław Ławski et Łukasz Zabielski (dir.), *Debiuty Mickiewiczza, Debiuty Romantyków*, Kraków, p. 505-521.
- JANICKA Ania, 2013, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok, Uniwersytet w Białymstoku.

16 Pour plus de détails sur cette interprétation, voir Fournier Kiss (2023).

- KOLBUSZEWSKI Stanislas, 1960, « Stanislas Wyspiański et le théâtre polonais moderne », *Études Slaves et Est-Européennes / Slavic and East-European Studies*, vol. 5, n° 3-4, p. 131-152.
- KOŚLACZ-VIROL Elżbieta (éd.), 2021, *Madame Zapolska et la Scène parisienne* (2004), articles de Zapolska traduits par Koślacz-Virol et Arturo Nevill, 2nde éd., Paris, La Femme pressée.
- KOŚLACZ-VIROL Elżbieta, 2016 (a), *Gabriela Zapolska actrice. L'expérience française*, Paris, L'Harmattan.
- KOŚLACZ-VIROL Elżbieta (dir.), 2016 (b), *Gabriela Zapolska. Une Parisienne oubliée*, articles de Zapolska traduits par E. Koślacz-Virol et A. Nevill, commentés par D. Knysz-Tomaszewska, Paris, L'Harmattan.
- LAJARRIGE Jean, 1991, *La Jeune Pologne et les lettres européennes 1890-1910*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MAETERLINCK Maurycy, 1894, *Wybór Pism Dramatycznych [Choix de pièces dramatiques]*, trad. Z. Przesmycki [Miriam], Warszawa, Nakład i Druk S. Lewentala.
- MARKIEWICZ Zygmunt, 1979, « Z dziejów przyjaźni Gabrieli Zapolskiej i Stanisława Rzewuskiego », *Pamiętnik Literacki*, vol. 70, n° 3, p. 261-269.
- MURJAS Teresa, 2009, *Zapolska's Women. Three plays : Malka Szwarcenkopf, The Man & Miss Maliczewska*, Chicago, University of Chicago Press.
- NOWAKOWSKI Jan, 1987, « Stanislas Wyspiański et Maurice Maeterlinck », *Rocznik Naukowo-dydaktyczny*, vol. 113, p. 47-60.
- RZEWUSKI Stanislas [Stanisław], 1900, « L'œuvre de Gabrielle Zapolska », *L'Événement*, 29^e année, n° 10487, 7 décembre.
- WYSPIAŃSKI Stanisław, 1955, *Dramaty. Warszawianka. Kłątwa. Wesele. Wyzwolenie. Noc listopadowa*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- WYSPIAŃSKI Stanisław, 1925, *Deux tragédies*, trad. A. Łada-Cybulski, Henri Pourrat et Lucien Maury, Paris, Stock.
- WYSPIAŃSKI Stanisław, 1917, *Les Noces*, trad. A. Łada-Cybulski et G. Leormand, Paris, Nouvelle Revue Française.
- WYSPIAŃSKI Stanisław, 1913, *Protésilas et Laodamie*, trad. A. Łada-Cybulski et Lucien Maury, Paris, Perrin & Cie.
- WYZEWA Théodore de, 1959, « Un roman polonais », *Revue des Deux Mondes*, t. 52, p. 941-946.
- ZAPOLSKA Gabriela, 2017, *Skiz*, trad. E. Koślacz-Virol et A. Nevill, *Skiz*, Paris, L'Harmattan.
- ZAPOLSKA Gabriela, 2011, *La Morale de Madame Dulska = Moralność pani Dulskiej*, éd. bilingue, suivi d'une sélection de textes critiques de G. Zapolska, trad. Paul Cazin, Varsovie, Faculté de Langue et de Littérature Polonaises.
- ZAPOLSKA Gabriela, 1983, *Wybór Dramatów. Żabusia. Ich czworo. Moralność pani Dulskiej. Skiz. Panna Maliczewska*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

- ZAPOLSKA Gabriela, 1972, *Moralność Pani Dulskiej*, Wrocław-Warszawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- ZAPOLSKA Gabriela, 1970, *Listy I*, lettres réunies par Stefania Linowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ZAPOLSKA Gabriela, 1962, *Publicystyka III*, éd. Jadwiga Czachowska et Ewa Korzeniewska, Wrocław-Warszawa, Zakład narodowy imienia ossolińskich.
- ZAPOLSKA Gabriela, 1959, *Publicystyka II*, éd. Jadwiga Czachowska et Ewa Korzeniewska, Wrocław-Warszawa, Zakład narodowy imienia ossolińskich.
- ZAPOLSKA Gabriela, 1923, *I Sfinks przemówi ... Wieczory teatralne*, Lwów-Warszawa, Lektor Instytut literacki.
- ZAPOLSKA Gabriela, 1910, « Małka Szwarcenkopf », *Utwory dramatyczne III*, Warszawa, K. Fiszler.
- ZAPOLSKA Gabriela, 1908, *L'Oraison dominicale*, trad. Paul Cazin, Paris, Bibliothèque internationale d'édition.
- ZIEJKA Franciszek, 1993, *Paryż Młodopolski*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ZOLA Émile, 2006, « Le naturalisme au théâtre » (1880), *Le Roman expérimental*, Paris, GF.
- ZOLA Émile, 1903, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris.

PARTIE 2

Entre le public et le privé



Héroïnes hors normes et espaces excentrés aux XVII^e et XVIII^e siècles

Theresa Varney Kennedy

Résumé

Dans cette étude, je soutiens que les espaces dédiés aux spectacles amateurs ou semi-professionnels et accueillant un public limité et choisi – le salon, les théâtres de société et les théâtres de province – offraient quelque liberté aux autrices. Le point commun de tous ces espaces « excentrés » tient au fait qu'ils échappaient aux règles strictes de l'Académie française et donc à la censure. Ainsi les femmes dramaturges ont-elles non seulement pu accéder au monde du théâtre, mais aussi s'émanciper des règles traditionnelles, particulièrement dans la création de leur personnages féminins, qui ignorent le code des bienséances. Cette étude se concentre sur ces héroïnes émancipées et sur les contextes qui les ont vu naître : Triphine de *l'Agathonphile martyr* (1655) de Françoise Pascal, les héroïnes des *Comédies en proverbe* (1699) de Catherine Durand et la Comtesse du *Caprice de l'amour* (1739) de Mlle Huau.

Mots clés

espaces dramatiques – femmes dramaturges – autrices – société de salon de Lyon – théâtre de société – le théâtre de La Haye – héroïnes

Abstract

In this study, I argue that the spaces dedicated to amateur or semi-professional performances and limited to a select audience – the salon, the society theater, and theaters of the province – provided some freedom to women playwrights. The common point of all these “outlying” spaces is that they allowed writers to escape the strict rules of the French Academy and therefore avoid censorship. Thus, women playwrights were not only given access to the male-dominated world of theatre, but also the freedom to subvert traditional rules of the theater, particularly in the creation of their heroines, which frequently violate codes of conduct. This study focuses on these emancipated

heroines and on the contexts in which they were born: Françoise Pascal's Triphine in *Agathonphile martyr* (1655), Catherine Durands' heroines in *Comédies en proverbe* (1699), and Mademoiselle Huau's Countess in *Caprice de l'amour* (1739).

Keywords

dramatic spaces – female playwrights – women writers – Lyon salon society – society theater – the theater in the Hague – heroines

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, certaines femmes dramaturges d'expression française se sont en partie affranchies des fameuses « règles » du théâtre dans des espaces périphériques à divers égards. Il en va ainsi de nombreuses pièces destinées à la lecture ou à des représentations privées. C'est le cas du divertissement de salon *Comédies en proverbes* de Catherine Durand, à Paris. En province aussi, des espaces dédiés aux spectacles amateurs ou semi-professionnels et accueillant un public limité et choisi offraient également quelque liberté aux autrices¹ – comme Françoise Pascal, une des premières femmes dramaturges du XVII^e siècle, dont on pense que la tragi-comédie « irrégulière » *Agathonphile martyr* (1655) a été jouée devant la société de salon de Lyon². Aux Pays-Bas, Mlle Huau a quant à elle profité du laisser-faire des autorités locales de la période sans stadhouder (Lieffering, 2007, p. 77) pour faire jouer sa comédie *Le Caprice de l'amour* au théâtre de La Haye en 1739³.

1 Voir Plagnol-Diéval (2003) et l'« Inventaire hypertextuel annoté » mis en ligne (Plagnol-Diéval, Quéro et Trott, 2001), qui ont mis en lumière la diversité des lieux et des créations associées aux théâtres de société. Pour une étude récente sur le théâtre de société, voir Ponzetto et Ruimi (2020).

2 Voir Kennedy (2008).

3 En 1702, Guillaume III, Stadhouder des Provinces-Unies et roi d'Angleterre, meurt. Les Pays-Bas sont alors une République sans Stadhouder de 1707 à 1747. Entre 1702 et 1747, les charges de stadhouder dans les provinces de Hollande, de Zélande et d'Utrecht sont restées vacantes, mais dans d'autres provinces, ce poste a été occupé par des membres de la maison de Nassau-Dietz (plus tard appelée Orange-Nassau). Le traité d'Utrecht met fin à 12 ans de guerre de succession en Espagne. Pendant cette période, les Provinces-Unies sont une république de confession principalement protestante et donc méfiante envers les auteurs athées comme Montesquieu, Voltaire, Rousseau et Diderot. Néanmoins, on continue à lire et éditer leurs ouvrages (sources de profit), surtout leurs pièces de théâtre, considérées moins dangereuses que les essais philosophiques. Bref, le théâtre français est encore le bienvenu dans les Provinces-Unies au XVIII^e siècle. Pendant la période sans stadhouder, il n'y a pas de censure d'état, mais le théâtre français à la Haye est privé de financement public. Après 1749, le théâtre français rouvre en tant que théâtre de cour. Le gouvernement donne au théâtre

Le point commun de tous ces espaces « excentrés » (le salon parisien, le public choisi lyonnais, le théâtre de La Haye et toutes les pièces destinées à la lecture mentionnées plus haut) tient au fait qu'ils échappaient aux règles strictes de l'Académie française et donc à la censure. Ainsi les femmes dramaturges ont-elles non seulement pu accéder au monde du théâtre, mais aussi s'émanciper des règles traditionnelles, particulièrement dans la création de leur personnages féminins, qui ignorent le code des bienséances. Celui-ci imposait aux femmes de taire leurs sentiments, au motif qu'une honnête femme ne doit pas entretenir de passion :

HONNETÉTÉ. s.f. Les regles de l'honneteté sont les regles de la bienséance des bonnes mœurs, l'honneteté des femmes, c'est la chasteté, la modestie, la pudeur, la retenuë. (Furetière, 1691, n.p.)

Les velléités anticonformistes d'émancipation de ces héroïnes de théâtre reflètent les ambitions des trois autrices citées – Catherine Durand, Françoise Pascal et Mlle Huau –, au sein d'une société et d'un art dominés par les hommes. Bien que ces dramaturges ne se connaissent pas entre elles, leurs héroïnes semblent se répondre dans leur rejet commun de l'idéologie masculine généralement promue à cette époque. Elles ouvrent ainsi la voie à de nouveaux types de personnages féminins.

Cette étude se concentre sur ces héroïnes émancipées et sur les contextes qui les ont vu naître : Triphine de *l'Agathonphile martyr* (1655) de Françoise Pascal, les héroïnes des *Comédies en proverbe* (1699) de Catherine Durand et la Comtesse du *Caprice de l'amour* (1739) de Mlle Huau. Destinées avant tout à divertir, ces pièces parviennent à remettre en cause les mariages arrangés et la sévérité des lois envers les femmes à travers la voix de leurs héroïnes – même si celles-ci sont souvent remises à leur « juste » place à l'épilogue. En effet, les dénouements conventionnels apaisaient les spectateurs, mal à l'aise face à la situation d'isolement familial où les mènerait leur rébellion sentimentale (Gibson, 1989, p. 51). Néanmoins, la conclusion n'est pas toujours l'aspect le plus révélateur d'une œuvre dramatique (Nietzsche, [1873] 1997, p. 92), l'essentiel n'étant pas là où les personnages se retrouvent à la fin, mais où ils ont « voyagé en cours de route » (Bostic, 2010, p. 96). Les héroïnes citées ici testent les limites de la bienséance : leurs désirs amoureux les poussent à l'action, faisant fi des structures patriarcales.

français une plus grande protection financière, mais s'attend en retour à ce que le théâtre réponde à ses goûts.

1 *Les Comédies en proverbe (1699) et le théâtre du salon*

Catherine Durand a exercé une influence majeure dans l'établissement des proverbes en tant qu'activité sociale populaire. Son recueil, imprimé à la fin d'un roman intitulé *Voyage de campagne* (1699) de la comtesse de Murat, fait partie des premiers proverbes dramatiques à avoir été conservés⁴. Stéphanie Félicité, comtesse de Genlis, qui a publié des pièces pédagogiques pour enfants au XVIII^e siècle, reconnaît le rôle de Durand comme pionnière du genre dans son introduction au recueil de proverbes de Carmontelle (Genlis, dans Carmontelle, 1825, p. III).

On ignore pourquoi la Comtesse de Murat a décidé de publier les pièces de son amie à la suite de son roman, mais il est clair qu'elle l'admirait beaucoup. Selon Perry Gethner, il est possible que Murat, qui appréciait les collaborations, ait tout simplement fait ce choix pour l'aider. Elle a aussi pu avoir manqué de matériau pour remplir un second volume. Quoi qu'il en soit, elle reste discrète sur son identité, indiquant simplement que ces proverbes sont d'un autre auteur : « une autre personne de beaucoup d'esprit, dont on verra paraître dans peu l'Histoire de Madame de Mortane » (dans Gethner, 2002, p. 239). S'agit-il d'un stratagème pour éveiller la curiosité de son lectorat ? Dans l'édition ultérieure de 1734, Murat préserve la discrétion : les pièces sont réimprimées sous couvert de la seule initiale Mme D*** (bien qu'une grande partie de son lectorat ait sans doute découvert l'identité de l'autrice à cette date tardive).

Les proverbes de Durand sont courts – de 10 à 15 minutes – et abordent principalement les thèmes de l'amour et du mariage. Chacun illustre une maxime proverbiale que les spectateurs ou lecteurs devinent à la fin, plus ou moins aisément. Alors que certains proverbes dramatiques des amateurs de salon étaient didactiques, les pièces de Durand avaient pour unique but de divertir. Le fait que ces pièces n'aient pas été écrites pour être jouées en dehors des salons a donné à Durand la liberté d'ignorer les bienséances : ses personnages féminins s'en affranchissent et revendiquent, par exemple, le droit de prendre un amant ou de choisir leur époux.

Dans le proverbe 6, la jeune Mlle d'Angine échafaude sa fuite pour épouser le chevalier de Monière, qui est pauvre et exceptionnellement sot. Sa mère l'a emprisonnée dans une maison de campagne, de crainte qu'elle épouse un homme indigne de son rang. Un jour, le chevalier se faufile dans le domaine pour retrouver Mlle d'Angine. Il se contente de lui dire quelques mots, puis se

4 Pour des éditions récentes, voir Evain, Gethner et Goldwyn (2011, p. 233-285) et Gethner (2002, p. 235-318). Pour l'édition originale, voir Castelnau (1699, p. 133-476). Pour l'édition ultérieure, voir Castelnau (1734, p. 73-288).

prépare à prendre congé. Or, dans un moment de passion, l'héroïne lui propose de l'enlever. Le chevalier hésite, mais elle insiste, et ils s'en vont en catimini. Le sketch illustre la maxime suivante : « Il n'est point de belles Prisons, ni de laides Amours », que l'on peut traduire par : « l'amour est toujours beau, de la même manière que les prisons sont toutes désagréables ». Mlle d'Angine s'illustre par sa détermination face à un chevalier lourdaud – ce que sa gouvernante confirme – et démotivé – car sans le sou, raison qu'il lui oppose initialement. Malgré sa captivité, l'autorité maternelle et le flegme de son amant, elle parvient à ses fins. Ne suivant que son cœur, elle planifie seule l'évasion et convainc son bien-aimé, au mépris des bienséances.

Le dixième proverbe dramatique met en scène Mlle d'Alrane, une héroïne audacieuse qui décide elle aussi de courtiser un jeune homme bien en dessous de son rang. En voyage à Paris, ses parents l'ont confinée dans un château de campagne avec une servante pour seule compagnie. Peu férue de promenade et de lecture, Mlle d'Alrane propose de s'envirer pour tromper son ennui. Elle réclame ensuite la présence d'un garçon du village, Colas, pour la servir. Elle souhaite même qu'il l'habilte. Pour contrarier ses parents et échapper à la solitude, elle envisage de forcer Colas à l'épouser.

Au XVII^e siècle, une mésalliance était l'une des meilleures façons pour un enfant d'insulter ses parents et de mettre en péril l'honneur familial. Molière aborde également la question de la mésalliance (quoique d'un point de vue purement masculin) dans la pièce de *Georges Dandin*, dans laquelle un bourgeois épouse une femme de statut supérieur afin de s'enrichir davantage. Sa mésaventure lui vaudra finalement d'être puni par le comportement de son épouse indocile. Cependant, mettre en scène cette sorte de déclassement comme une vengeance du personnage féminin envers l'oppression de sa famille est autrement audacieux de la part de Durand. De fait, ce sketch, qui illustre la maxime « l'oisiveté est la mère de tous les vices », ne remet pas tant en cause la pratique de la mésalliance, que celle de l'isolement des filles trop jeunes pour les noces. Durand et d'autres écrivains mondains, comme Françoise Pascal, semblent idéaliser les mésalliances comme une sorte de libération des pratiques sociales rigides.

2 *Agathonphile martyr* (1655) et la société de salon de Lyon

La préface d'un ouvrage ultérieur de Françoise Pascal indique qu'*Agathonphile martyr* a été mis en scène ou lu, car l'autrice fait allusion à la réception de la pièce : elle note que même si beaucoup de gens l'ont appréciée, ils doutaient qu'une femme ai pu l'écrire (Gethner, 2002, p. 29). Pourtant « Palimène » (son

pseudonyme précieux) était une autrice reconnue : « Palimène est une vieille précieuse, elle fait fort bien des vers, et l'on a représenté aux jeux du Cirque une pièce qu'elle a composée, et qui a esté trouvée fort belle », écrivait Somaize dans son *Grand Dictionnaire des Précieuses* ([1661] 1972, p. 272-73), probablement en référence à la pièce *Sésotris*. Selon l'historien Fernand Baldensperger (1906, p. 266), les jeux du Cirque cités par Somaize ont été fréquentés par la société précieuse de Lyon et comprenaient un théâtre privé (la salle de spectacle de l'Hôtel du Gouverneur) construit par la noble famille Villeroy. La duchesse de Montpensier décrit le même théâtre dans ses *Mémoires* : « Nous étions tous dans une tribune où l'on entrait par chez M. le maréchal de Villeroy » (1858-1859, p. 328). Parmi les membres de la société de salon de Lyon qui ont sans doute assisté à cette représentation des jeux du Cirque, dont on sait peu de chose, se trouvaient le maréchal de Villeroy lui-même et des membres de son entourage.

Françoise Pascal était devenue la gouvernante des Villeroy à ses 25 ans. Cette proximité avec la société des salons de Lyon a sans doute servi sa carrière théâtrale⁵. Le cercle précieux de la ville, telle que décrite par Somaize dans le *Dictionnaire*, s'inscrit dans la continuité de la culture littéraire et artistique riche et diversifiée qui s'y était créée au XVI^e siècle. Pendant les guerres contre l'Italie, Lyon a servi de capitale provisoire à la cour. Ville industrielle spécialisée dans la production de soie, elle était déjà connue pour son progressisme. Sans aristocrates, elle était en effet principalement dirigée par les artisans bourgeois (les canuts) qui ne craignaient pas la mixité de classe, ni de genre. L'arrivée de François 1^{er} et de sa sœur Marguerite achève de transformer Lyon, qui devient l'épicentre littéraire et culturel de l'époque, attirant philosophes et écrivains. Inspirées par les « *cortigiane* » romaines, les femmes intellectuelles et artistes comme les poétesses Louise Labé et Pernelle du Guillet y sont encouragées à dévoiler et développer leurs talents. C'est ce contexte qui voit naître Françoise Pascal : une cité à la tradition littéraire riche, où les femmes et les bourgeois peuvent jouer un rôle important. La société précieuse de Lyon est ainsi décrite comme un groupe « ouvert » jusqu'au XVII^e siècle (Kleinclausz. [1948] 1978, p. 110).

Il est clair que Françoise Pascal n'a pas tenu compte des règles préconisées par l'Académie française pour écrire sa première pièce. Dans la préface d'*Agathonphile martyr*, elle justifie ses transgressions par son sexe et son inexpérience :

5 De 1655 à 1661, elle écrit et publie trois tragi-comédies complètes : *Agathonphile martyr* (1655), *Endymion* (1657) et *Sésotris* (1661). Elle publie également trois courtes comédies en un acte : *Le Vieillard amoureux* (1664), *L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine et ridicule* (publiées dans *Diverses Poésies* en 1657).

Je ne te donne pas cette pièce, comme chose rare, et où toutes les règles de la Poésie de ce temps soient observées. Mon sexe, le peu d'expérience que j'ai dans cet Art, et la bassesse de mon esprit, ne me permettent pas d'avoir des pensées si hautes, et si relevées que ces Apollons, qui y réussissent si bien tous les jours, se composant avec leurs merveilleux ouvrages des Couronnes d'immortalité. (dans Kennedy, 2008, p. 146)

Pascal joue la modestie affectée, mais son mépris intentionnel des règles du théâtre est frappant. Comme les héroïnes audacieuses de Catherine Durand, la Triphine de Françoise Pascal s'écarte de la bienséance. Elle s'écarte aussi de la façon dont les contemporains masculins représentaient la femme martyr au théâtre : des personnages dont les passions cèdent éventuellement la place au zèle religieux. Si la Théodore de Corneille, par exemple, « n'a aucune passion qui l'agite » (Corneille, [1660] 1984, p. 271), Triphine, elle, est une femme martyr qui obéit à son cœur – plus qu'à son père. C'est son refus du mariage arrangé, plus encore que sa conversion au christianisme, qui lui vaudra d'être exécutée.

Ainsi, là où la pièce de martyr traditionnelle interroge avant tout la tyrannie ou l'abus du pouvoir royal, *Agathonphile martyr*, elle, questionne l'autorité du patriarcat. Triphine préfère l'amour au devoir et rejette les normes sociales en résistant à un mariage arrangé. Elle viole la loi romaine de la *patria potestas* – le pouvoir d'un père romain sur ses enfants – en refusant d'épouser Cévère, un sénateur romain, favori de l'empereur Dèce, choisi pour elle par son père Triphon. De surcroît, Triphine se déclare la première à Agathon, son aimé, lui ravissant ainsi ce privilège, pourtant réservé aux hommes dans la société du XVII^e siècle. Dans la première scène de l'acte III, elle lui propose même des noces. Un tel comportement remet en cause son honneur, car la réputation d'une demoiselle reposait notamment sur sa chasteté et sa soumission à la volonté de sa famille (généralement celle de son père). Avec cette demande en mariage à un homme chrétien, de rang inférieur, Triphine court le risque, aux yeux des autres, de perdre sa pureté. Elle menace la tradition patriarcale lors d'une bravade publique qui ne restera pas impunie. Dans la scène finale, elle dévoile ses fiançailles à son père en prenant toute la responsabilité de ses actions :

TRIPHINE. – Je ne demande rien qu'un moment d'audience,
Pour vous dire, Seigneur, que j'ay donné ma foy
A ce cher Agathon, et vous dis que c'est moy,
Qui suis cause de tout, ce fut par ma priere,
Qu'il m'osta de ces lieux, et c'est moy la premiere,
Qui découvrit mes feux, luy disant, que jamais
Je n'aymerois que luy.

- TRIPHON. – Voila donc les effets,
Mais enfin, dites donc
- TRIPHINE. – Qu'outre que je suis sienne,
Et qu'il est tout à moy, je suis encor Chrestienne. (Pascal,
dans Kennedy, 2008, p. 223-24)

En interrompant son père, Triphine défie une fois de plus son autorité, avant de reconnaître sa conversion au christianisme qui ne constitue pas, selon elle, une raison suffisante d'être livrée au jugement de l'empereur romain. Triphon propose de lui rendre l'honneur si elle épouse Cévère. Avec défi, sa fille jure que même la mort la plus cruelle n'ébranlera pas sa constance :

- TRIPHINE. – Que je sois exposée
Aux plus cruels tourments qu'on pourroit m'inventer,
Les supplices et les morts que l'on peut m'apprester
N'auront jamais pouvoir d'esbranler ma constance.
(Pascal, dans Kennedy, 2008, p. 225)

Triphine va trop loin avec cette mutinerie amoureuse. Sa conduite défie le modèle de société qui conditionne les femmes à la soumission et assure la perpétuation du patriarcat. Dans un acte de foi, mais aussi de résistance familiale et sociale, elle préfère l'exécution à la contrainte d'un mariage sans amour. En célébrant un amour spirituel (et non consommé) qui va au-delà de la grossièreté d'un mariage de convenance, Pascal s'inscrit dans le mouvement précieus : *Agathonphile martyr* est une tragi-comédie qui, comme les proverbes de Durand, souligne l'incompatibilité de l'amour et des noces au XVII^e siècle. Elle pointe les ravages du mariage forcé, en particulier pour les femmes. Pas de fin heureuse donc pour Triphine, qui est punie pour son insubordination. Privée de triomphe, ce personnage n'en suggère pas moins que les femmes devraient avoir le droit d'exprimer leur opinion et leurs sentiments.

3 *Le Caprice de l'amour* (1739) et le théâtre français de La Haye

Le Caprice de l'amour (1739), a été publiée pour le théâtre français à La Haye sous le nom de Mlle Huau, compagne supposée de Nicolas Huau⁶, directeur du théâtre Casuariestraat de La Haye de 1736 à 1741 (elle y était comédienne à la même époque). Favorisée par cette relation, elle a pu faire jouer sa pièce

6 Voir Fieux Mouhy (1780, p. 196). C'était une pratique normale pour les femmes dramaturges au théâtre de publier en tant que « Mlle », même mariées.

pendant la période sans stadhouder où, débarrassé de la censure, le directeur du théâtre maîtrisait seul sa programmation.

Pour des raisons pécuniaires, le théâtre, tout juste réouvert après la fermeture de 1634-1635 (Couperus, 1971, p. 196-197), souhaitait élargir son public. Privé de fonds publics, son bon fonctionnement reposait désormais uniquement sur les spectateurs. Or ces derniers étaient lassés du répertoire qui y était proposé. *Le Hollandsche Spectator* reprochait aux comédiens français de manquer de nouveautés, « soit par paresse, soit parce qu'ils s'imaginent que ça suffit pour les Hollandais lourdauds » (Fransen, [1925] 1978, p. 271). Parmi la dizaine de pièces jouées entre le 7 mai 1731 et le 28 juillet 1732, la moitié est assez récente, tandis que l'autre moitié remonte en effet au XVII^e siècle (Couperus, 1971, p. 196). Cette soif de modernité joue aussi en faveur de Mlle Huau.

Le Caprice de l'amour, sa comédie, emploie certains éléments dramatiques popularisés par la comédie de mœurs (très appréciée au XVIII^e siècle), comme les rôles des serviteurs : ici celui de Marton, central dans les choix de sa maîtresse la comtesse. Par ailleurs, Mlle Huau conclut sa comédie par un numéro musical chorégraphié qui appuie la morale du récit – la passion est capricieuse, mais l'amour est un sentiment sincère –, comme dans les comédies de Florent Carton Dancourt, Jean-François Regnard et Pierre de Marivaux. D'ailleurs, *Le Caprice de l'amour* a manifestement été influencé par Marivaux, notamment sur le plan des circonvolutions complexes des personnages autour du sentiment amoureux : les hésitations des couples principaux (la Comtesse, le Marquis, Lucille et le Chevalier) et la mise en parallèle des couples secondaires (Marton, Pasquin, Charlot et Rosette) font écho à la structure dramatique qui caractérise les pièces du célèbre dramaturge. Chez Mlle Huau, l'amant va aussi peu à peu réaliser ses sentiments véritables.

Si le schéma narratif rappelle d'autres comédies, l'héroïne est toutefois singulière. Contrairement à celles de Marivaux, la Comtesse de Mlle Huau se veut indépendante. Là où Silvia demande la permission de son père pour se renseigner sur son mystérieux fiancé dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), la Comtesse de Mlle Huau défie le sien pour conquérir son chevalier ; cette dernière repousse les limites que les personnages féminins de Marivaux se contentent d'effleurer. Mlle Huau offre également une vision inhabituelle des veuves et de leurs sentiments. Dans *Être veuve sous l'ancien régime*, Scarlett Beauvalet atteste que dans le théâtre classique, « l'image de la veuve qui pense à ses intérêts l'emporte souvent sur celle de la veuve aimante », car le mariage est souvent présenté comme un remède aux problèmes d'argent (2001, p. 116). La Comtesse de Mlle Huau, elle, se concentre sur la quête amoureuse sans se préoccuper des bienséances. Selon Beauvalet, la veuve de comédie au XVII^e ou au XVIII^e siècles est « identifiée par un certain nombre de traits dominants, parmi lesquels on repère surtout celui de la femme libre, qui veut profiter de

cette liberté, tout en restant soucieuse des bienséances et de sa réputation » (p. 104). Prenons par exemple Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière, qui, malgré sa frivolité, s'inquiète pour son honneur dans l'affaire du billet écrit à Oronte, l'un de ses soupirants. Comme d'autres veuves de comédie, Célimène cherche la liberté, mais sans compromettre sa réputation.

La Comtesse de Mlle Huau, en revanche, ne se soucie pas de son honneur. Dès le tout début de la pièce, elle avoue sa « bizarrerie » à sa domestique Marton :

LA COMTESSE. – Tu trouveras du caprice, de la bizarrerie même dans ce que je vais te dire ; mais n'importe. Apprend que mon cœur, que tu croirais si constant pour le Marquis, brûle à présent d'une ardeur nouvelle pour le Chevalier. (Huau, 1739, p. 5-6)

Marton, la voix de la raison, rappelle à la Comtesse que son père a déjà promis sa main en mariage au Marquis, et celle de sa sœur, Lucille, au Chevalier. La Comtesse, insiste et revendique :

LA COMTESSE. – Ne suis-je pas maîtresse de mes volontés ? Je suis veuve, hors de tutelle, et indépendante ; et je ne veux m'occuper qu'à ce qui peut contribuer à ma satisfaction. D'ailleurs, l'Amour n'est-il pas le plus souvent plutôt un effet du caprice que de la raison ? (p. 7)

La Comtesse estime que son statut l'autorise à suivre son cœur. Pourtant, son énoncé final, posé comme une question rhétorique, devient l'antithèse de toute la pièce : l'amour n'est pas qu'un sentiment passager, il se fonde sur la raison. Marton essaie alors de ramener la Comtesse à la raison :

MARTON. – Toute votre Domestique je sois, je ne souffrirai point que vous perdiez de vue la raison ; c'est un trop bon guide, elle vous a jusqu'ici fidèlement servie. [...] Ah ! Madame, ouvrez les yeux sur vous-même, et redevenez raisonnable. (p. 7-8)

Tout au long de la pièce, le bon jugement de Marton contrebalance les caprices de la Comtesse. Elle conçoit même une ruse, encourageant le Marquis et le Chevalier à rejeter tour à tour les avances de sa maîtresse afin de punir son audace. C'est l'éternel ressort comique du trompeur trompé, mais dans ce cas, le piège est tendu par une femme à une femme (qui pense tromper les autres).

Aveuglée par les caprices de son cœur, la Comtesse tombe dans le piège de sa servante. Après avoir été insultée et rejetée par le Chevalier (qui assume son rôle dans la ruse), elle décide de regagner le cœur du Marquis. Fidèle à son rôle lui aussi, le Marquis l'éconduit, au motif que les combines de la Comtesse ont blessé Lucille autant que lui, les rapprochant dans leur détresse. Punie par les deux hommes, la Comtesse s'apprête à partir pour Paris cette nuit-là, avant de découvrir la ruse et d'apprendre que le Marquis veut toujours l'épouser.

La sachant échaudée et perdue, son père, qui était de mèche, se précipite pour conseiller à son aînée de se fier à son instinct :

LE BARON. – Consultes ton cœur, ma Fille ; c'est de lui que nous attendons ta réponse.

LA COMTESSE. – Mon cœur ? C'est peut-être mon plus grand ennemi. Je ne sais, ni ce que je dois dire, ni ce que je dois faire.
(p. 63)

Il réunit alors une troupe de comédiens pour mettre en scène une leçon de morale sur l'amour. Dans la courte pièce, Amour Gracieux et Amour Poli bannissent Amour Capricieux, soulignant l'idée que le véritable amour ne peut jamais être atteint par le caprice, la jalousie et la haine :

L'AMOUR GRACIEUX. – Mon Frère, le Capricieux, n'est jamais de nos parties.

L'AMOUR DÉLICAT. – Il ne tient sa Cour qu'avec la Folie et ses sujets.

L'AMOUR GRACIEUX. – Nos flèches dorées n'ont point de venin.

L'AMOUR DÉLICAT. – Les grâces et les ris suivent partout nos pas.

L'AMOUR GRACIEUX. – Le Caprice, la Haine et la Jalousie fuient devant nous.

[...]

LA COMTESSE. – C'en est assez, charmants Amours ; je me rends, et je reconnais mon erreur. Ah ! Marquis, pouvez-vous oublier ? (p. 67-68)

La Comtesse se repent d'avoir permis à des sentiments fugaces, plutôt qu'à un jugement sain, de guider son cœur. Elle comprend que l'amour rationnel prévaut sur l'amour passionnel.

En définitive, la Comtesse rompt avec certaines normes sociales en voulant conquérir le Chevalier : d'abord, elle fait fi des préférences de son père ; puis, elle cherche activement à remplacer le Marquis par le Chevalier – le fiancé de sa propre sœur ; ensuite, elle accuse un homme (le Marquis) d'infidélité,

comportement dont elle s'avère elle-même coupable ; enfin, elle se déclare la première au Chevalier, n'hésitant pas à mettre en jeu son honneur.

Avec une audace réservée d'ordinaire au privilège masculin, la Comtesse viole la règle de la bienséance qui voudrait qu'une femme ne déclare pas ses sentiments sans savoir au préalable si l'objet de son amour en a pour elle⁷. La majorité des veuves dans les comédies se plient à cette norme, comme la Marquise de *La Seconde Surprise de l'amour* (1727) de Marivaux. Ayant perdu son époux un mois après les noces, elle est mortifiée d'apprendre que sa servante Lisette a proposé au Chevalier de l'épouser pour la consoler (sans savoir s'il a des sentiments pour elle). Quand on lui apprend le refus du Chevalier elle s'indigne : sa réputation est compromise. La Marquise craint que l'opinion y trouve à redire : « On a besoin de considération dans la vie, elle dépend de l'opinion qu'on prend de vous » (Marivaux, [1727] 2005, p. 202). Tout finit bien pour les deux protagonistes qui retrouvent l'amour : la Marquise auprès du Chevalier et Lisette auprès de son valet. Mais tout au long de la pièce, la veuve craint pour sa réputation, et elle hésite à déclarer ses sentiments. Si Araminte, jeune et riche veuve dans *Les Fausses Confidences* (1737) de Marivaux, déclare ouvertement ses sentiments à Dorante, garçon sans fortune, c'est parce qu'elle est déjà consciente de ses sentiments pour elle et qu'elle n'a donc rien à perdre. La Comtesse de Mlle Huau, quant à elle, risque son cœur et son honneur en avouant sa passion au Chevalier. Elle repousse ainsi les limites de ce que les femmes (et les veuves) font sur scène. C'est certainement une instance où « le théâtralisé n'est pas théâtralisable » (voir Bionda, 2017) : l'audace de la Comtesse ne correspond pas à la veuve présentée dans les scènes plus communes.

En revanche, le dénouement se plie aux normes conventionnelles : le choix de la Comtesse repose toujours sur le mariage. Elle a peut-être acquis des traits et des libertés auparavant inaccessibles aux femmes, mais son bonheur dépend toujours de sa soumission à un mari :

La veuve maîtresse de ses actions ne l'est donc que pour un temps. Les auteurs ne la laissent qu'un moment incarner la liberté et l'indépendance, parce que cet aspect du veuvage inquiète. Le remariage apparaît

7 Selon Jacques Du Bosc dans *L'Honnête femme* (1636), un manuel de savoir-vivre destiné aux femmes du beau monde nourri d'exemples littéraires, l'honnête femme doit attendre que l'objet de son amour fasse le premier pas. Il donne Didon comme modèle : « Pourquoi est-ce que Didon demeure si surprise au départ d'Enée ? C'est qu'au lieu de ne l'aimer que comme un étranger, elle s'attache à lui sans savoir s'il s'attachait à elle : c'est un contrat imparfait, où les articles ne sont signés que d'un côté. Que son exemple fasse peur aux imprudentes : et quoiqu'on aime, pour ne s'égarer pas aveuglement, qu'on regarde bien si les chaînes sont réciproques » (p. 385).

tout naturellement comme le remède naturel au veuvage et le moyen de réintégrer les femmes dans l'ordre social. (Beauvalet, 2001, p. 126-27)

Même si le patriarcat prévaut à la fin de la pièce, il n'en est pas moins malmené par l'autrice. Si le père loue les sentiments rationnels auprès de sa fille, c'est bel et bien une femme, en la personne de Marton, qui remet la Comtesse sur le « doit » chemin par la ruse. Grâce à l'intelligence féminine, la Comtesse fait enfin le bon choix. Et il n'est pas anodin que l'autrice lui offre ce libre arbitre.

4 Conclusion

Les pièces étudiées mettent en lumière le rôle que le théâtre de province (la société de salon de Lyon) et le théâtre français à l'étranger (le théâtre de La Haye) jouent dans la diversification du théâtre français. À Paris, les scènes privilégiées (et publiques) se trouvent sapées par le nombre croissant de scènes privées (le salon ou le théâtre de société). Tous ces espaces excentrés jouent un rôle expérimental : ils inventent ou détournent de nouveaux genres (les proverbes, la pièce-martyr de Françoise Pascal) et ils mettent en scène des héroïnes qui incarnent des valeurs non traditionnelles (Scott, 2001, p. 1-14). Au vu de leurs aventures, il est indéniable que ces héroïnes sont des pionnières. Certes, certaines sont encore sous le contrôle d'un parent autoritaire. Mais en affirmant leur volonté, elles revendiquent une liberté inédite, qui bouscule le patriarcat et les règles du théâtre et de la bienséance. Leur apparition est une étape essentielle vers la libération des protagonistes féminins : elles ouvrent la voie à l'émergence de nouvelles valeurs (le droit de faire ses propres choix et de suivre ses élans amoureux). Les lieux et scènes excentrées – à commencer par les salons – qui échappaient à l'autorité et aux règles esthétiques en vigueur, ont offert un espace de liberté indispensable et propice à la création féminine. En théâtralisant ce qui n'est pas « théâtralisable » socialement ou moralement, ces femmes dramaturges ont non seulement permis l'émergence de nouveaux types d'héroïnes, mais aussi exercé leurs droits à la liberté de création en tant qu'artistes dramatiques.

Bibliographie

- BALDENSPERGER Fernand, 1906, « La Société précieuse de Lyon au milieu du XVII^e siècle », *Revue d'Histoire de Lyon*, t. v, p. 241-270.
- BEAUALET Scarlett, 2001, *Être veuve sous l'Ancien Régime*, Paris, Belin.

- BIONDA Romain (dir.), 2017, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé, Fabula-LhT*, n° 19, en ligne : <https://www.fabula.org/lht/19/>. DOI : <https://doi.org/10.58282/lht.1937>.
- BOSTIC Heidi, 2010, *The Fiction of Enlightenment : Women of Reason in the French Eighteenth Century*, Newark, University of Delaware Press.
- CARMONTELLE, Louis Carrogis, dit, 1825, *Proverbes et comédies posthumes de Carmontel, précédés d'une notice par Madame la comtesse de Genlis*, Paris, Ladvocat.
- CASTELNAU Henriette-Julie de, Comtesse de Murat, 1734, *Voyage de Campagne*, t. II, Paris, Prault père.
- CASTELNAU Henriette-Julie de, Comtesse de Murat, 1699, *Voyage de Campagne*, t. II, Paris, Veuve Claude Barbin.
- CORNEILLE Pierre, 1984, *Œuvres de P. Corneille*, t. II, éd. Georges Couton, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- COUPERUS Marianne Constance, 1971, *Un périodique français en Hollande. Le Glaneur historique (1731-1733)*, La Haye et Paris, De Gruyter Mouton, coll. « Publications de l'Institut d'études françaises et occitanes de l'Université d'Utrecht ».
- DU BOSQ Jacques, 1636, *L'Honneste femme, troisieme et derniere partie*, Paris, A. Courbé.
- EVAIN Aurore, GETHNER Perry et GOLDWYN Henriette (éd.), 2011, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. III, XVII^e-XVIII^e siècle, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne.
- EVAIN Aurore, GETHNER Perry et GOLDWYN Henriette (éd.), 2008, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. II, XVII^e siècle, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne.
- DE FIEUX MOUHY Charles, 1780, *Abrégé de l'histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780*, t. II, Paris, chez l'auteur, L. Jorry, J.G. Mérigot.
- FURETIÈRE Antoine, 1690, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers.
- FRANSEN Jan, 1978, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècles (1925)*, Genève, Slatkine Reprints.
- GETHNER Perry (éd.), 2002, *Femmes dramaturges en France (1650-1750). Pièces choisies*, t. II, Tübingen, Gunter Narr.
- GIBSON Wendy, 1989, *Women in Seventeenth-Century France*, New York, St. Martin's Press.
- HUAU, Mlle, 1739, *Le Caprice de l'Amour*, La Haye, Chez Antoine Van Dole.
- KENNEDY Theresa Varney, 2018, *Women's Deliberation : The Heroine in Early Modern Women's Theater (1650-1750)*, New York, Routledge.
- KENNEDY Theresa Varney, 2008, *Françoise Pascal's 'Agathonphile martyr, tragi-comédie' : An annotated critical edition*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 ».
- KLEINCLAUSZ Arthur, 1978, *Histoire de Lyon (1948)*, t. II, 1595 à 1814, Marseille, Laffitte Reprints.
- LIEFFERING Aldo, 2007, *The French comedy in The Hague 1749-1793. Opera, drama and the stadholder court in The Hague urban culture*, Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

- MARIVAUX Pierre de, 2005, *La Surprise de L'amour ; La Seconde Surprise de L'amour* (1727), éd. Henri Coulet, Paris, Gallimard.
- MONTPENSIER Anne-Marie-Louise d'Orleans de, Duchesse, 1858-1859, *Mémoires de Mlle de Montpensier, petite-fille de Henri IV, collationnés sur le manuscrit autographe avec notes biographiques et historiques*, t. III, éd. A. Chéruef, Paris, Charpentier.
- NIETZSCHE Friedrich, 1997, « On the uses and disadvantages of history for life », *Untimely Meditations* (1873), trad. R.J. Hollingdale, Cambridge, CUP, p. 57-123.
- PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, 2003, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* Paris, Champion.
- PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, QUÉRO Dominique et TROTT David (dir.), 2001, « Théâtres de société. Inventaire hypertextuel annoté », en ligne : http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/soc_bibl.htm.
- PONZETTO Valentina et RUIMI Jennifer (dir.), SCHUWEY Christophe (collab.), 2020, *Espaces des théâtres de société : définitions, enjeux, postérité*, Rennes, PU de Rennes.
- SCOTT Paul Adam, 2001, *The Martyr-Figure in French Theatre, 1596-1675*, Durham theses, Durham University, en ligne : <http://etheses.dur.ac.uk/4132/>.
- SOMAIZE Antoine Bandeau de, 1972, *Le Grand Dictionnaire des précieuses* (1661), Genève, Slatkine Reprints.

Circulations favorisées, circulations empêchées. Trajectoires de comédiennes entre scènes de société et scènes publiques à Paris (second XVIII^e siècle)

Suzanne Rochefort

Résumé

En partant des trajectoires de femmes ayant exercé (ou souhaité exercer) professionnellement le métier de comédienne, l'article interroge la pluralité des liens entre les spectacles de société et les théâtres publics à Paris, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ces rapports s'avèrent ambivalents. D'un côté, les femmes sont souvent invitées à se limiter aux spectacles privés, loin de l'immoralité des scènes publiques. De l'autre, ces scènes de société se présentent comme des lieux stratégiques de repérage et de recrutement professionnels.

Mots clés

comédienne – théâtre – circulations – carrière – presse – genre

Abstract

Based on the trajectories of women who practised (or wished to practise) the profession of actress, the article examines the plurality of links between society shows and public theatres in Paris during the second half of the 18th century. These relations are ambivalent. On the one hand, women were often invited to confine themselves to private performances, far from the immorality of public scenes. On the other hand, these society stages were strategic places for professional identification and recruitment.

Keywords

actress – theatre – circulations – career – press – gender

Si le théâtre de société s'exerce dans des espaces polymorphes et correspond à des pratiques très variées, une de ses principales caractéristiques est d'être investi par des comédiens amateurs, dans un contexte privé ou semi-privé (Ponzetto et Ruimi 2020). Des liens avec les théâtres publics existent néanmoins, notamment en raison de la participation ponctuelle d'acteurs professionnels lors de représentations. Certaines trajectoires biographiques attestent également de possibles circulations. Deux grands artistes de la Comédie-Française au XVIII^e siècle, Adrienne Lecouvreur et Henri-Louis Lekain, ont ainsi débuté leur parcours théâtral sur des scènes de société, dans les décennies 1710 pour la première et 1750 pour le second, qui se destinait à l'origine à devenir orfèvre, le métier de son père. En dehors de ces deux cas, les études manquent toutefois pour déterminer à quel point la pratique du théâtre de société a pu être décisive dans le déclenchement de vocations et pour comprendre dans quelle mesure le recrutement du personnel dramatique des théâtres publics est soutenu par la vogue de formes de théâtres non professionnelles. La présente contribution propose d'explorer ces enjeux à travers la dimension genrée des circulations entre scènes publiques et scènes privées à Paris, durant les dernières décennies d'Ancien Régime.

Les deux types de scènes connaissent d'importantes mutations pendant cette période. Pour ce qui est des spectacles publics, les lieux de divertissements théâtraux parisiens se pluralisent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Aux côtés des trois spectacles privilégiés par le pouvoir royal que sont la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Académie royale de musique apparaissent à partir des années 1750 sur le boulevard du Temple des entreprises de spectacles qui sont seulement tolérées. L'ouverture du théâtre de Nicolet en 1759, puis celle de l'Ambigu-Comique en 1769, sont suivies par l'établissement d'une petite dizaine d'autres salles avant la Révolution. Du côté des scènes privées, les pratiques de théâtre de société se diffusent en dehors des cercles élitaires. Des lieux plus mixtes essaient, souvent désignés par l'expression de « sociétés bourgeoises » ; ils attestent la diversité croissante des catégories sociales concernées (Rougemont, 1988, p. 297-314).

Dans ce contexte de complexification du paysage artistique, nous souhaitons montrer que les circulations de comédiennes entre scènes publiques et scènes de société au XVIII^e siècle autorisent à considérer ces parcours comme de véritables trajectoires de carrière. Traditionnellement, la notion de carrière renvoie non seulement à une série de statuts et d'emplois clairement définis mais aussi à l'ensemble des changements selon lesquels une personne conçoit son existence comme une totalité (Hughes, 1937, p. 409-410). Cette définition souple, forgée par la sociologie interactionniste, invite à déterminer les parts de régularité dans les parcours tout en prenant en compte les hasards et les choix

des individus pour analyser les carrières (Champy, 2009, p. 114). Dans notre cas, il faut prêter attention aux configurations particulières et changeantes du marché du travail théâtral, aux réseaux dans lesquels s'insèrent les comédiennes, ainsi qu'à leurs propres aspirations et capacités d'action. Pour interroger la pluralité des interactions entre scènes publiques et scènes de société, nous étudierons à la fois les discours des contemporains qui commentent ces mobilités et les trajectoires féminines entre ces deux types de théâtre, afin de mieux comprendre les logiques de ces circulations.

1 Les scènes de société, des étapes intermédiaires dans les parcours professionnels ?

En 1766, la célèbre tragédienne de la Comédie-Française M^{lle} Clairon vient de quitter ce théâtre, à la suite d'échecs répétés pour obtenir l'amélioration du statut du métier de comédien dans la société (Ravel, 1994). Elle a alors accompli les vingt années de service nécessaires pour obtenir une pension de retraite et commence à fréquenter de plus en plus assidûment des scènes de théâtre tenues par de riches particuliers. La *Correspondance littéraire* revient sur cette transition en août 1766. Un passage relate la réussite de M^{lle} Clairon dans une représentation d'*Ariane*, chez la duchesse de Villeroy :

Il paraît que le succès de cette représentation nous en procurera d'autres, et qu'elles deviendront même périodiques à l'hôtel de Villeroy. M^{me} la duchesse de Villeroy a une grande tendresse pour M^{lle} Clairon, et cette célèbre actrice ayant renoncé au théâtre [...] ne sera pas fâchée de jouer de temps en temps sur un théâtre particulier. Il est vrai qu'elle y sera mal secondée, la troupe n'étant composée que de jeunes gens qui se destinent au théâtre, et dont les trois quarts sont sans talent et d'autres sans usage ; mais enfin il faut bien soutenir la gageure, et, en quittant un métier qu'on aime avec passion, tâcher de ne pas mourir de regret de l'avoir quitté. (Diderot *et alii*, 1879, t. 7, p. 91)

L'extrait donne à lire deux phénomènes croisés. Le parcours individuel de M^{lle} Clairon est empreint d'une grande fluidité. Grâce à des liens interpersonnels, elle peut utiliser sa notoriété acquise sur un théâtre public prestigieux pour exercer au sein d'un théâtre de société lui-même très reconnu, qui sait apprécier ses talents. Cet espace de divertissement privé apparaît comme un moyen d'échapper aux tracasseries de la Comédie-Française tout en continuant à pratiquer son art. En même temps, l'actrice est confrontée à une pluralité

de parcours inverses, où la scène de société représente non pas la fin mais le début, souvent poussif, d'une trajectoire de carrière.

La fréquentation assidue des théâtres de société par des aspirants comédiens professionnels est régulièrement relevée par les commentateurs des dernières décennies d'Ancien Régime, avant même l'épanouissement de ce phénomène au XIX^e siècle (Yon, 2012, p. 15). Les scènes privées sont dépeintes comme de véritables antichambres des spectacles publics, attirant massivement des prétendants au théâtre dont la mauvaise qualité de jeu est souvent soulignée. En 1787, Jacques-Thomas Mague Saint-Aubin discute de cette tendance en introduisant des enjeux sociaux. Ce dramaturge et comédien, qui a joué en province et sur le boulevard, entend proposer dans sa *Réforme des théâtres* des solutions pour améliorer les prestations dramatiques sur les scènes publiques. Mague Saint-Aubin se montre favorable à la pratique du théâtre de société dans les milieux aisés, tant que ses praticiens restent confinés à l'amateurisme :

Que dans les châteaux, dans les maisons opulentes, on s'occupe *entre soi* à monter des pièces de théâtre, & à les représenter ; c'est ce que l'on ne peut qu'approuver. Cette innocente récréation remplit des moments de loisir, dont les gens riches sont embarrassés. (1787, p. 59)

En revanche, les comédies bourgeoises, fréquentées par des classes subalternes de la population, représenteraient un danger de déstabilisation économique et sociale. Il dénonce ainsi :

Que dans les classes très inférieures, où le travail est de nécessité, pour subvenir aux besoins de la vie, des commis, des filles de boutique, des artisans & des grisettes quittent leurs bureaux, leurs comptoirs, leurs ateliers, & employant à répéter & à jouer la comédie, un tems qu'ils ne peuvent perdre qu'aux dépens de leurs devoirs & de leur aisance ; c'est ce qu'on ne peut tolérer [...]. Ils ne voient, ne respirent plus que comédie, ne s'occupent plus que d'elle [...]. La première ressource qui se présente à leur esprit c'est de se faire tout-à-fait comédiens : de-là, ces débordements d'acteurs insoutenables, qui inondent les provinces. Il est prouvé qu'il n'y a jamais eu tant de si mauvais comédiens que depuis la multiplication des théâtres de société. (p. 61-64)

Pour évoquer ces sociétés bourgeoises, qu'il appelle également des « pépinières bâtardes », Mague Saint-Aubin prend soin d'alterner entre l'énoncé de métiers masculins et féminins. Il souligne ainsi le fait que la dynamique concerne les deux sexes, ce qui accentue le risque de désordre et d'inconvenance. Les

propos de cet auteur sur les origines modestes des nouveaux prétendants au théâtre s'ancrent dans une réalité sociale. Le développement de spectacles sur le boulevard du Temple à partir des années 1760 amène effectivement dans la carrière théâtrale des fils et filles d'artisans et de marchands du quartier (Rochefort, 2024, p. 155-156). Ces individus ont pu fréquenter des petits théâtres de société, comme nous le verrons ci-après.

Dès lors, comment le fait de posséder une première expérience en société est-il appréhendé et jugé par le milieu du spectacle professionnel ? Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les représentations théâtrales et le jeu des comédiens font de plus en plus fréquemment l'objet de commentaires médiatiques. Les récits de débuts contribuent pour beaucoup à la place grandissante des évaluations sur les prestations de comédiens et de comédiennes dans les journaux. Les représentations dites « de débuts », qui existent dans les théâtres privilégiés comme dans les théâtres de boulevard, ont la particularité de faire jouer un postulant au spectacle avec la troupe afin de déterminer si celui-ci peut y être admis. Le débutant ou la débutante est soit novice, soit dispose déjà d'une longue expérience de la scène, acquise dans des théâtres de province ou sur des scènes de société.

Les individus déjà bien connus en province bénéficient dans les journaux d'un *a priori* positif lors de leurs débuts. En revanche, la réputation acquise sur les scènes privées se convertit plus difficilement sur les scènes publiques. À la fin du mois de décembre 1777, une certaine M^{lle} Saulin débute à la Comédie-Italienne. Le *Journal de Paris* rend ainsi compte de sa première représentation :

Quoique M^{lle} Saulin jouît déjà d'une réputation méritée par des succès obtenus sur quelques théâtres de société, cependant on pouvait craindre pour elle un sort différent à la Comédie Italienne : on connaît l'indulgence des sociétés particulières, où souvent il suffit de montrer de la bonne volonté pour obtenir des applaudissements. Il n'a fallu que rendre justice aux talents de la D^{lle} Saulin, pour l'applaudir dans les deux rôles qu'elle a joués hier, à savoir Agathe dans *l'Ami de la maison* & Justine dans le *Sorcier*. Cette jeune Actrice est d'une taille médiocre, il est vrai ; mais sa figure est charmante, son jeu spirituel & gracieux, & sa voix douce & flexible. Le travail, en secondant les dispositions qu'elle a reçues de la Nature, donnera sans doute plus de force à son organe, plus d'aplomb à sa voix ; & alors elle se conciliera tous les suffrages. (1^{er} janvier 1778)

Le rédacteur du *Journal de Paris* réfléchit à l'articulation complexe entre scènes publiques et scènes privées. Il tient d'abord à distinguer nettement ces deux

espaces, en raison de la différence de nature entre le public critique du spectacle commercial et la simple assemblée du théâtre de société (Lilti, 2002). En même temps, le théâtre de société apparaît bien comme la première étape possible d'une carrière, comme une sorte de sas intermédiaire. Posséder une expérience limitée à ces scènes est accepté, dès lors que l'individu fait ensuite ses preuves en public et dépasse la première réticence de ses juges¹.

Les circulations féminines entre scènes privées et scènes publiques sont perçues de manière ambivalente, mais se révèlent possibles. Pour mieux comprendre leurs modalités, il faut s'intéresser aux intermédiaires de ces circulations, afin de cerner les facteurs qui les favorisent ou au contraire les compliquent.

2 Les scènes de sociétés comme lieux de recrutement : réseaux professionnels et dynamiques familiales

Le librettiste Charles-Simon Favart, co-directeur de l'Opéra-Comique entre 1757 et 1762, est un homme à la fois bien inséré dans le monde théâtral parisien et un précieux intermédiaire sur le marché européen. Il est en effet appointé par la cour de Vienne afin de fournir des indications sur le personnel dramatique français susceptible de venir y jouer (Markovits, 2014). La correspondance qu'il entretient au milieu du XVIII^e siècle avec Giacomo Durazzo, intendant des spectacles viennois, fournit des éléments pour appréhender les dynamiques de circulation entre scènes publiques et privées. En juillet 1760, Durazzo est à la recherche d'une actrice très polyvalente, qui puisse jouer dans le tragique, le comique et l'opéra-bouffon. Alors qu'il attend la réponse d'une des principales comédiennes du théâtre de Marseille, Favart en profite pour suggérer à Durazzo un autre profil :

Il y a à Paris une actrice bourgeoise qui n'a pas plus de dix-sept ans ; elle a des grâces et de la finesse dans la physionomie, de l'expression et de la vivacité dans les yeux, et l'air d'un petit écureuil ; elle n'a jamais paru sur aucun théâtre public, mais elle s'est acquis la plus grande réputation dans

1 Néanmoins, après avoir effectué six représentations de début au cours du mois de janvier 1778, M^{lle} Saulin n'est pas retenue (Bibliothèque-musée de l'Opéra (BMO), TH-OC 6, p. 16). Étant donné qu'en 1778 et 1779 elle ne paraît sur aucun autre théâtre public parisien ou provincial (Fuchs, [1976] 1944, p. 191), il est possible qu'elle continue à pratiquer uniquement en société. En effet, M^{lle} Saulin n'abandonne pas l'horizon théâtral, puisqu'elle retente sa chance à la Comédie-Italienne en mai 1780 ; mais elle est à nouveau refusée en juin 1780 (BMO, TH-OC 6, p. 66) et sa trace se perd définitivement.

les sociétés, et particulièrement chez monseigneur le comte de Clermont. Elle joue les jeunes amoureuses et les soubrettes ; son jeu est léger, naturel et varié ; elle est supérieure dans les opéras bouffons [...]. Il y a longtemps qu'elle serait au théâtre sans les préjugés de ses parents ; mais je crois qu'il serait possible de leur faire entendre raison, en leur représentant que leur fille serait attachée à une cour respectable, où l'on a pour les talents toute la considération qu'ils méritent, lorsqu'ils sont joints aux mœurs, et que les comédiens ne sont points avilis en Allemagne par cette note d'infamie dont l'église gallicane continue de les flétrir. (1808, t. 1, p. 54-55)

Les plus grands théâtres de société servent donc de lieux de repérage pour des intermédiaires sur le marché du travail tels que Charles-Simon Favart. Néanmoins, les frontières entre monde amateur et monde professionnel peuvent être difficiles à franchir en raison des réticences parentales – en l'occurrence, le recrutement de cette jeune Parisienne ne semble pas aboutir –, réticences fondées sur le statut social et symbolique diminué qui est associé à la pratique du métier en France². Ces injonctions pèsent particulièrement sur les femmes, invitant les praticiennes du théâtre à rester confinées aux espaces de spectacles privés, loin de l'immoralité des scènes publiques. En cela, les théâtres de société pourraient offrir aux femmes un espace de pratique de l'art dramatique où les contraintes sont moins serrées, permettant d'échapper aux restrictions familiales.

Le manque d'honorabilité associé à l'exercice professionnel du spectacle a également dû pousser une certaine M^{lle} Jolivet à rester dans un exercice amateur de son art durant le premier temps de son parcours de vie. Un changement de configuration familiale l'incite pourtant à écrire à la Comédie-Italienne en mars 1791. Elle sollicite une audition en vue d'un éventuel début sur ce théâtre :

La perte d'un père dont les affaires se sont trouvées dérangées m'oblige d'employer pour vivre, les talents qui devaient me servir d'agrément. Mon premier mouvement me porte en conséquence d'avoir recours Messieurs à vos bontés pour ne vous demander que d'être entendue le premier jour que votre orchestre se trouvera assemblé, et votre opinion, qui ne peut être que la vraie dans ce pays ci, me servira de guide, si vous daignez

2 Au XVIII^e siècle, les actrices et les acteurs professionnels en France sont toujours confrontés à trois formes de marginalisation : l'excommunication mineure, qui implique la privation des sacrements et de la sépulture chrétienne, à moins de renoncer au théâtre ; l'infamie, un dispositif juridique qui prive de certains droits civils ; et la réputation infamante, qui discrédite dans l'opinion publique.

Messieurs d'y ajouter vos conseils vous combleriez de bonté celle qui a l'honneur d'être avec un entier dévouement³.

Dans un moment de déstabilisation marquée par le décès de son père et des difficultés financières, peut-être liées au contexte révolutionnaire, la jeune femme change de stratégie et cherche à tirer des ressources économiques de ses pratiques artistiques. Son initiative est couronnée de succès, car la Comédie-Italienne recherche alors de nouvelles recrues, certains de ses membres étant partis à la suite des pertes de recettes engendrées par la Révolution (Bourdin, 2018, p. 29). M^{lle} Jolivet est convoquée par la troupe quelques jours plus tard et est directement engagée à l'essai à partir de Pâques 1791⁴. En 1792, elle est répertoriée parmi les actrices de la Comédie-Italienne dans l'almanach des spectacles (*Les Spectacles de Paris et de toute la France*, 1792, p. 115).

Néanmoins, toutes les scènes de société ne sont pas d'égale dignité. Les nombreuses sociétés bourgeoises qu'évoquait Mague de Saint-Aubin ont la réputation d'être peu respectables. Elles correspondent généralement à des appartements privés que des comédiens en voie de professionnalisation louent ponctuellement, en faisant payer les spectateurs afin d'amortir le coût de l'investissement (Ponzetto et Ruimi, 2020, p. 11). L'image d'immoralité prêtée à ces espaces surgit dans plusieurs plaintes déposées par des habitants. En août 1762, par exemple, la femme d'un procureur au Châtelet de Paris se plaint auprès d'un commissaire de police des agissements de son locataire, un certain Bidet, qui occupe un appartement au premier étage de sa maison. Bidet donne fréquemment « quelques représentations de comédies », ce qui attire des jeunes gens « de toute espèce⁵ » et occasionne des tumultes dans les parties communes. La femme du procureur dénonce particulièrement la présence de comédiennes débauchées, mentionnant « les acteurs et les actrices qui vont et viennent perpétuellement dans les cours et sur l'escalier en habits de théâtre, les femmes décolletées et quelques fois non habillées ».

Pour ce qui est des comédiennes se destinant à des carrières professionnelles, ces petites scènes de société se présentent comme des lieux qu'il ne faut pas fréquenter de manière trop prolongée, mais qui donnent en même temps des clés d'insertion pour débiter un parcours sur les théâtres publics. Mague Saint-Aubin le reconnaît lui-même : « il faut être juste, il est sorti quelques sujets [intéressants] des sociétés bourgeoises » (1787, p. 66). C'est le cas de

3 Archives nationales (AN), AJ//13/1036, lettre du 30 mars 1791.

4 BMO, TH-OC 6, p. 191-192.

5 AN, Y//11347, 31 août 1762.

plusieurs comédiennes qui font carrière dans les premiers théâtres de boulevard. François-Marie Mayeur de Saint-Paul est l'un des plus célèbres acteurs de ces spectacles : il exerce près de dix ans à l'Ambigu-Comique avant de venir travailler sur le théâtre de Nicolet. L'homme écrit également des pièces, à la fois pour les théâtres de boulevard et les sociétés bourgeoises. C'est dans ce dernier lieu qu'il fait connaissance en 1778 de la jeune M^{lle} Bonnet, neuf ans, que sa mère fait paraître sur plusieurs scènes privées. Remarquant que cette enfant faisait « le charme de nombre d'assemblées », il affirme avoir pris soin de la « former pour nos théâtres, en lui faisant jouer quelques rôles dans de petites pièces qu'[il] composai[t] pour des sociétés » (1782, p. 43).

Ensuite, sur la demande de la mère de M^{lle} Bonnet, Mayeur présente la jeune fille à son propre directeur de théâtre, Audinot. Le fondateur de l'Ambigu-Comique emploie fréquemment de jeunes adolescents, mais il n'embauche pas la demoiselle Bonnet. Celle-ci entre en 1779 dans un établissement de boulevard plus modeste, celui du Spectacle des élèves de l'Opéra. Elle y acquiert une certaine notoriété, gagnant le surnom de l'*Amour* en raison d'un rôle à succès qu'elle y a joué. Le théâtre fait faillite l'année suivante ; toujours sur les sollicitations de la mère Bonnet, Mayeur de Saint-Paul la présente à nouveau à Audinot. Reconnaisant que M^{lle} Bonnet « soutenait seule le spectacle des Élèves » (Mayeur, 1782, p. 44), le directeur pense cette fois pouvoir tirer bénéfice de la notoriété de la jeune femme. Son début à l'Ambigu-Comique est annoncé dans le *Journal de Paris* les 5 et 10 janvier 1782. Elle continuera à jouer dans ce théâtre pendant au moins cinq ans (*Les Petits Spectacles de Paris*, 1787, p. 88) – et peut-être davantage, puisqu'on retrouve sa trace en 1792 au sein du spectacle plus prestigieux de M^{lle} Montansier, dans le quartier du Palais-Royal (*Les Spectacles de Paris*, 1792, p. 203).

Dans le cas de M^{lle} Bonnet, c'est donc la collaboration entre un intermédiaire familial (la mère) et un intermédiaire du milieu professionnel (Mayeur de Saint-Paul) qui favorise la circulation de la jeune femme entre scène privée et scène publique. La famille, qui apparaissait précédemment comme un frein à cette mobilité, se révèle cette fois comme un facteur qui la favorise. En croisant le *Chroniqueur désœuvré* de Mayeur de Saint-Paul avec d'autres archives, on peut identifier un autre type d'intermédiation, mêlant cette fois lien amoureux et lien professionnel. Selon Mayeur de Saint-Paul, les premières conquêtes de Rosalie Feuillet sur les théâtres de société sont sensuelles. Dans l'énumération de ses amants figurent l'organisateur d'une société bourgeoise (dans laquelle elle joue) et des personnes qui fréquentent cette assemblée, à l'instar d'un certain Alexis Bougier, un bourgeois de Paris décrit comme un « pilier des Grands Danseurs du Roi » (autre nom du spectacle de Nicolet). Or, d'après Mayeur, étant donné que Rosalie Feuillet « remplissait les rôles de

soubrette avec assez d'intelligence [...], quelques amis lui conseillèrent d'entrer au spectacle de Nicolet » (1782, p. 78). Le passage de Rosalie Feuillet sur cette scène publique est attesté. Il intervient suite à un dîner de la jeune femme chez le couple Nicolet, en décembre 1779, où elle est accompagnée d'Alexis Bougier qui se présente comme son mari. Une lettre adressée par Bougier à Nicolet renseigne sur son rôle d'intermédiaire dans les tractations qui permettent le début de sa femme dans ce théâtre professionnel, après le dîner de présentation :

Monsieur, mon épouse m'a fait part des rôles que vous lui avez proposés pour ses débuts ce ne sont point ceux que vous lui avez promis, elle avait compté sur votre parole, il est de son honneur et pour le bien de votre spectacle que son début soit agréable au public. En conséquence, il convient donc de lui laisser choisir ces rôles, et de lui donner ceux dans lesquels elle espère avoir quelque succès [...]. La réception obligeante que vous nous avez faite le jour que nous avons eu l'honneur de dîner chez vous, me fait espérer l'exécution de vos promesses⁶.

Rosalie Feuillet débute effectivement dans le théâtre de Nicolet en janvier 1780 et interprète le rôle de Colombine dans *l'Amant voleur*, réclamé par le biais de son mari – ainsi que nous l'apprend le *Journal de Paris* des 1^{er}, 4 et 7 janvier 1780. Elle travaille chez Nicolet jusqu'en novembre 1783⁷ au moins, date à partir de laquelle on ne peut plus prouver sa présence dans ce spectacle.

3 Le genre des circulations théâtrales : remarques d'ouverture

Comme le signalent ces parcours à géométrie variable, les théâtres de société se révèlent être des espaces de tous les possibles, où se côtoient des comédiennes très déterminées ayant des visées professionnelles, d'autres qui n'en ont pas, ainsi que des profils plus hésitants. Par leurs discours, les contemporains tentent de déterminer la nature de cet espace d'intermédiation qu'est le théâtre de société : celui-ci se présente comme un lieu hybride, qui a toute sa place dans les parcours artistiques, mais n'assure pas mécaniquement la réussite sur les scènes publiques.

S'il faut approfondir l'étude sur les circulations masculines, plusieurs éléments plaident pour l'établissement d'un lien particulier entre les scènes

⁶ BMO, LAS adressées à Nicolet (Bougier), lettre du 10 décembre 1779.

⁷ AN, Y/16002/A, 28 novembre 1783. Elle est alors arrêtée par la garde de Paris pour ne pas s'être rendue à une représentation dans laquelle elle devait jouer chez Nicolet.

de société et les comédiennes. D'abord, les stigmates de l'exercice du métier en public, qui pèsent particulièrement sur les femmes, peuvent conduire à des formes de repli en société. Mais en même temps, les sociabilités dramatiques que procure la fréquentation d'un théâtre privé offrent aux femmes des réseaux très utiles pour s'insérer dans le milieu des spectacles professionnels. En sachant que les femmes appartenant à un théâtre parisien sont moins nombreuses que les hommes à avoir joué auparavant sur des scènes provinciales (Rochfort, 2024, p. 44), le passage privilégié des premières par le théâtre de société pourrait être un élément explicatif de cette dissymétrie genrée. Ces exemples de circulations entre scènes publiques et scènes privées plaident en tout cas pour des analyses qui prennent en compte la pluralité des parcours des comédiennes au XVIII^e siècle. Les petits hasards et les choix individuels viennent s'articuler avec les reconfigurations institutionnelles et culturelles du paysage artistique, dessinant de multiples trajectoires de carrière au sein d'un monde théâtral profondément hétérogène.

Bibliographie

- BOURDIN Philippe, 2018, « La comédie italienne à Paris sous la Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 394, n^o 4, p. 25-50 ; disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/26646864>.
- CHAMPY Florent, 2009, *La Sociologie des professions*, Paris, PUF.
- DIDEROT Denis, GRIMM Friedrich Melchior et MEISTER Jakob Heinrich, 1877-1882, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, 16 tomes, Paris, Garnier frères.
- FAVART Charles-Simon, 1808, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, 3 tomes, Paris, L. Colin.
- FUCHS Max, 1976, *Lexique des troupes de comédiens en province au XVIII^e siècle (1944)*, Genève, Slatkine Reprints.
- HUGHES Everett, 1937, « Institutional office and the person », *American Journal of Sociology*, vol. 43, n^o 3, p. 404-413 ; disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/2768627>.
- Les Petits spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique de ce qu'ils offrent d'intéressant*, 1787, Paris, Guillot.
- Les Spectacles de Paris et de toute la France ou Calendrier historique et chronologique des théâtres*, 1792, Paris, Duchesne.
- LILTI Antoine, 2002, « Public ou sociabilité ? Les théâtres de société au XVIII^e siècle », dans Christian Jouhaud et Alain Viala (dir.), *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, p. 281-301.
- MAGUE SAINT-AUBIN Jacques Thomas, 1787, *La Réforme des théâtres, ou Vues d'un amateur sur les moyens d'avoir toujours des acteurs à talents sur les théâtres de Paris*

- & des grandes villes du royaume, & de prévenir les abus des troupes ambulantes, sans priver les petites villes de l'agrément des spectacles*, Paris, Guillot.
- MARKOVITS Rahul, 2014, *Civiliser l'Europe : politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard.
- MAYEUR DE SAINT-PAUL, 1782, *Le Chroniqueur désœuvré, ou L'Espion du boulevard du Temple*, Londres, s.n.
- PONZETTO Valentina et RUIMI Jennifer, 2020, « Théâtres de société. Un objet à redéfinir », dans Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi (dir.), Christophe Schuwey (collab.), *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité*. Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire. Arts de la scène », p. 7-27.
- RAVEL Jeffrey S., 1994, « Actress to Activist : M^{lle} Clairon in the Public Sphere of the 1760s », *Theatre Survey*, vol. 35, n° 1, p. 73-86.
- ROCHEFORT Suzanne, 2024, *Vies théâtrales. Le métier de comédien à Paris entre Lumières et Révolution*, Ceyzérieu, Champ Vallon.
- ROUGEMONT Martine de, 1988, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- YON Jean-Claude, 2012, « Le Théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », dans Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, Grane, Créaphis, coll. « Silex », p. 13-28.

Théâtre et désir de vivre selon Frances Burney et Mme de Staël

Valérie Cossy

Résumé

À partir de deux exemples tirés de leurs œuvres théâtrales, cet article interroge la politique des genres littéraires dans le contexte des assignations de genre féminin/masculin subies par Frances Burney et Mme de Staël. La tragédie *Elberta* de Burney implique une transformation, voire une inversion des rôles féminin et masculin, tandis que le proverbe dramatique en deux actes *Le Mannequin* de Staël invite lecteurs et spectateurs, sur un mode absurde et comique, à comparer la tyrannie du mariage arrangé avec celle de l'impérialisme culturel français. Les deux pièces illustrent un rapport paradoxal des femmes au théâtre : retenues loin de ses manifestations publiques par les préjugés de genre (*gender*) propres à leur époque en dépit d'un goût personnel prononcé pour la scène, ces deux autrices libèrent au sein d'une pratique privée et d'une écriture intime du théâtre une dénonciation exceptionnellement directe de l'injustice subie par les femmes.

Mots clés

Burney (Frances) – Staël (Mme de) – théâtre – écriture – assignations de genre – émancipation

Abstract

On the basis of two texts taken from their dramatic works, the author of the article interrogates the question of “gender and genre” such as negotiated by Staël and Burney in the context of their plays. Burney’s tragedy *Elberta* articulates a transformation or even downright inversion of gender roles, while Staël’s playlet or “dramatic proverb” *Le Mannequin* makes fun of arranged marriages and French cultural imperialism together by relying on a comic and absurd mode. The two plays suggest a paradoxical connection between women and drama: while being kept away from the public stage by the

gender prejudices of their time, these women's familiarity with the theatre as spectators and admirers of drama led them to articulate within private playwriting and performances a surprisingly explosive denunciation of their condition.

Keywords

Burney (Frances) – Staël (Mme de) – drama – writing – gender assignment – emancipation

1 Théâtre et roman au tournant 1800

Les recherches sur la participation des femmes à la production symbolique ont souvent privilégié le roman aux dépens du théâtre, suivant en cela la voie ouverte par Virginia Woolf. Dans *Un lieu à soi* (1929), celle-ci désigne l'irruption des romancières sur le marché du livre au XVIII^e siècle comme l'évènement marquant l'arrivée collective des autrices en littérature et comme l'amorce d'un tournant culturel significatif: « un changement auquel, si je devais réécrire l'histoire, j'accorderais plus de place et d'importance qu'aux Croisades ou la guerre des Roses » (Woolf, 2020, p. 107). J'ai moi-même longtemps contourné le théâtre comme un iceberg bien présent, mais à l'ampleur problématique dans les œuvres qui ont assuré la réputation d'écrivaines comme Jane Austen, Isabelle de Charrière, Frances Burney ou Germaine de Staël. Même si chacune s'est faite connaître de son vivant puis dans l'histoire littéraire comme romancière, on ne saurait ignorer que le genre dramatique et l'expérience du théâtre ont occupé une place importante dans leur rapport personnel à la littérature: en tant que lectrices, spectatrices et même occasionnellement en tant qu'actrices. Si je tiens à mentionner ces quatre romancières en préambule – et pas seulement Staël et Burney –, c'est parce que l'étude globale de ce corpus m'a permis, au fil des années, de considérer de manière certes empirique, mais plus systématique (et moins anecdotique), la récurrence de certaines difficultés de carrière, de choix (ou non-choix) en faveur d'un genre littéraire ou de certains types de représentation comme s'avérant, de fait, liés aux conditions imposées aux femmes par leur environnement social et symbolique. Régulièrement mises en scène de manière subversive dans leurs romans publiés, au fil de récits où alternent le comique et le tragique, les difficultés propres aux personnages féminins sont révélatrices d'obstacles rencontrés par les autrices: ceux-ci semblent communs, même si lesdites autrices les avaient identifiés indépendamment les unes des autres. Ces obstacles étaient ceux produits par

la culture binaire et inégalitaire du « genre » propre à leur époque, que l'étude cumulative des œuvres permet de reconnaître, sans qu'il soit nécessaire de recourir en amont à un cadre théorique.

Si l'on devait résumer ensemble leur production romanesque, on pourrait dire que ces femmes du tournant des Lumières fixent un horizon commun au roman : amener les lecteurs à un consensus au sujet de l'humanité et de ses valeurs, qui se doivent d'être semblables pour les femmes et les hommes, hors du carcan des préjugés, alors que les castings de personnages étaient traditionnellement divisés en fonction de définitions conventionnelles de ce qui était censé être féminin ou masculin. Comme j'ai eu l'occasion de l'analyser au sujet des œuvres de Charrière et Austen, c'est en fonction d'une compréhension philosophique et politique progressiste du concept d'humanité que toutes deux imaginent de nouveaux personnages à la fin du XVIII^e siècle, selon une perspective épïcène (Cossy 2022a). La narration en prose, la souplesse du discours indirect libre, l'autorité voire la subversion d'une voix narrative ont donné aux romancières la licence d'imaginer leurs personnages des deux sexes en marge des conventions symboliques et sociales à disposition et, de manière capitale, en répartissant l'influence des passions et celle de la raison de façon équitable entre les sexes. Et il en va de même, faut-il ajouter, de la force physique : leurs héroïnes ne sont pas du genre à s'évanouir.

Les conditions dans lesquelles une femme prend socialement sa place au sein d'un contexte culturel marqué par des assignations de genre (masculin/féminin) et le déni de sa subjectivité constituent la ligne fondamentale de leurs intrigues romanesques. Chacune des héroïnes de ces autrices butte sur un empêchement arbitraire, de type patriarcal, sur le chemin du bonheur : dans la seconde partie des *Lettres écrites de Lausanne* (1787) de Charrière, Caliste ne peut pas épouser William à cause des lois généalogiques respectées par ce dernier ; dans *Evelina* (1778) de Burney, l'héroïne est privée de toute existence sociale par l'absence de reconnaissance paternelle ; dans le roman de Mme de Staël (1807), Corinne fuit la patrie de son père afin de pouvoir donner libre cours à son talent ; et Anne Elliot finit, dans *Persuasion* (1817) d'Austen, par larguer les amarres de sa famille, obsédée elle aussi par son arbre généalogique, en renouant avec l'homme de son cœur, un *self-made man* sans terre, officier de marine. Dans tous leurs romans, la référence au jeu théâtral, au bal, à la partition et, en général, à la performance scénique ou musicale, ainsi que j'avais eu l'occasion de l'exposer dans le cadre de *Mansfield Park* d'Austen (Cossy 2022b), est bien présente. De telles références permettent aux lecteurs, par comparaison, de mesurer l'absence de choix pour les femmes au niveau plus banal et « réaliste » des événements de l'intrigue romanesque.

Le double registre dramatique et romanesque amène les lecteurs à s'interroger sur le rôle des héroïnes « réalistes », en comparant celles-ci avec les scénarios prévus par le répertoire dramatique ou avec ceux, tout autant prévisibles, de quelques performances sociales explicitement ritualisées : la jeune fille à son instrument de musique comme Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice* ou Emma dans le roman éponyme (Austen, 1813 et 1815), la jeune fille invitée à danser, comme Evelina ou Marianne de la Prise dans les *Lettres neuchâteloises* (Charrière, 1784). La subtilité et l'humour des observations et monologues intérieurs des héroïnes prennent en défaut la vision légitime du féminin telle que suggérée par les différents niveaux de performance auxquelles elles devraient consentir : jouer la « paysanne mariée [*country wife*] » dans une pièce de théâtre pour Fanny Price dans *Mansfield Park* (Austen, 1814) ; répondre uniquement oui lorsqu'elle sont « invitées » à danser comme le découvre Evelina, mais sans danser trop souvent avec le même partenaire pour autant, comme le sait Marianne de la Prise et comme s'en moque Lydia Bennet. Les personnages féminins plus conventionnels de leurs romans – Lucile Edgermont dans *Corinne*, les jeunes filles de Neuchâtel, Mary Bennet dans *Pride and Prejudice* – consentent pour leur part à reproduire de tels rôles, alors que les héroïnes sont des héroïnes parce que, précisément, elles développent un rapport subversif avec les préjugés plus ou moins impensés liés à leur sexe.

Qu'arrive-t-il alors, lorsque les romancières se mêlent d'écrire ou de jouer du théâtre ? C'est ce que nous allons voir par le biais d'une tragédie de Frances Burney ainsi que d'un « proverbe dramatique en deux actes » de Germaine de Staël.

2 Frances Burney (1752-1840) et Germaine de Staël (1766-1817)

Leur échange bien réel, mais avorté, rend la comparaison d'autant plus intéressante que, *a priori*, ces deux femmes avaient tout pour s'admirer et se comprendre. Or, on sait qu'elles finirent par s'ignorer, triste résultat d'« une amitié somme toute ratée », selon l'expression de Michel Winock (Winock, 2010, p. 78). Leur rencontre a lieu en janvier 1793 au moment où toutes deux arrivent à Juniper Hall dans le Surrey : Frances Burney pour y séjourner à deux pas, chez sa sœur Susanna Phillips, après s'être retirée de la position certes chargée d'honneur, mais délétère qu'elle occupait à la cour d'Angleterre auprès de la reine Charlotte ; Mme de Staël pour y rejoindre l'homme qu'elle aime alors, Narbonne, lui-même réfugié en tant que constitutionnaliste français, rejeté comme un ennemi aussi bien par les royalistes traditionnels réfugiés à Londres

que par les Républicains en train de prendre le pouvoir à Paris. À ce moment, Burney jouit déjà d'une solide réputation littéraire avec ses romans *Evelina* et *Cecilia* (1782), au point que son arrivée dans le voisinage est très attendue par la petite communauté émigrée française. Mme de Staël, quant à elle, a réussi quelques mois plus tôt, au moment des massacres de septembre, à extirper Narbonne et d'autres amis de Paris, grâce à son statut d'épouse d'ambassadeur, mais au risque de sa propre vie. Après un détour par la Suisse, où elle a donné naissance à son deuxième fils au château de Coppet, et malgré les remontrances de ses parents qui ne souhaitent pas ce voyage compromettant pour sa réputation et dangereux pour sa vie, elle part rejoindre Narbonne en Angleterre après leur avoir faussé compagnie (elle était censée s'arrêter à Genève).

Chacune de son côté, Staël et Burney arrivent donc à Juniper Hall dans un état émotionnellement troublé et à un moment exceptionnellement dramatique de l'histoire européenne : celui de l'exécution de Louis XVI le 20 janvier 1793, dont la nouvelle se répand immédiatement en Angleterre et dont Burney rapporte à son père les répercussions sur les hôtes de Juniper Hall (Burney, 2001, p. 334-335). À propos de Mme de Staël, c'est avec enthousiasme, néanmoins, qu'elle écrit, entre le 16 et le 19 février 1793, une lettre révélatrice de l'admiration personnelle et intellectuelle que lui inspire cette femme brillante qui adore son père, tout en ayant l'audace d'aborder de front les questions brûlantes du jour, dans la conversation comme dans ses écrits :

Elle est la femme la plus douée, je crois, que j'aie jamais vue. Elle ressemble plus à Mrs Thrale que n'importe quelle autre personne de renom ; mais elle a infiniment plus de profondeur, et doit être aussi une politicienne et une métaphysicienne *sérieuse*. Elle a bien voulu nous faire entendre quelques-unes de ses œuvres en manuscrits qui sont franchement exceptionnelles, par la puissance de la pensée et de l'expression. Elle adore son Père – mais s'inquiète beaucoup d'être sans nouvelles de lui depuis qu'il a appris la mort en martyr de Louis – et qui pourrait s'étonner qu'il en soit bouleversé ?

She is a woman of the first abilities, I think, I have ever seen. She is more in the type of Mrs Thrale than of any other celebrated Character; but she has infinitely more depth, and seems an even *profound* politician and metaphysician. She has suffered us to hear some of her works in mss. which are truly wonderful, for powers both of thinking and expression. She adores her Father – but is much alarmed at having had no news from him since he has heard of the massacre of the martyred Louis – and who can wonder it should have overpowered him? (Burney, 2001, p. 358 ; ma traduction, *idem* ensuite)

Staël a notamment fait découvrir à ses hôtes *De l'Influence des passions*, qu'elle publiera en 1796 (Winock, 2010, p. 75 ; Kelly, 1991, p. 75). Elle se réjouit sincèrement de rencontrer l'autrice de *Cecilia*, qu'elle vient d'ailleurs, signe de son admiration, de faire lire à Necker. Mais Charles Burney, musicien et musicologue de renom, Tory pur et dur, très soucieux de ses entrées dans le monde aristocratique anglais et encore plus soucieux, par conséquent, de la réputation de sa fille, a tôt fait de mettre celle-ci en garde contre Mme de Staël, objet d'innombrables quolibets à Londres et d'une véritable « campagne de dénigrement, nourrie notamment par Edmund Burke et Arthur Young, très hostiles à Necker » (Winock, 2010, p. 76). Immanquablement loyale envers son père (Doody, 1988, p. 199-201), elle-même inquiète de sa réputation auprès de la reine Charlotte dont dépend sa petite pension (Kelly, 1991, p. 78), soucieuse de rendre acceptable son improbable mariage avec Alexandre d'Arblay, émigré français constitutionnel sans le sou, Burney finit par prendre ses distances, en déclinant la proposition que lui fait Staël de vivre sous le même toit qu'elle à Juniper Hall. En 1813, lorsque toutes deux seront à nouveau en Angleterre, Burney exprimera en privé ses regrets de s'être laissée écartier d'elle par son entourage – Angelica Goodden observant, à propos du passage d'une lettre d'août 1813 : « des années après leur première rencontre, le ton du regret et du désir frustré est encore décelable [*years after their first meeting, the note of regret and frustrated desire can still be heard*] » (Goodden, 2008, p. 53). Cet échange avorté entre deux écrivaines aussi exceptionnelles et courageuses l'une que l'autre en dit long sur les malentendus que les rôles de genre faisaient alors peser sur les échanges intellectuels entre femmes.

3 Frances Burney tragédienne

Les quatre tragédies de Frances Burney sont toutes rédigées juste avant Juniper Hall, durant les années qu'elle passe à la cour d'Angleterre, entre le 17 juillet 1786 et le 7 juillet 1791. Malgré l'immense succès d'*Evelina* puis de *Cecilia*, Burney n'en avait retiré, au contraire de ses libraires, aucun avantage financier. Par souci d'autonomie matérielle et pour plaire à son père, elle s'était sentie tenue d'accepter un poste de « dame de compagnie au service des effets de la reine [*deputy keeper of the robes*] » (Doody, 1988, p. 169), une proposition vue comme une aubaine et un honneur pour une roturière célibataire sans le sou (son statut de romancière n'ayant évidemment rien à voir avec la nature de la fonction). Or, du premier au dernier jour, le protocole absolument déshumanisant de la cour lui était difficilement supportable. Sans mesurer ce qui l'attendait, Burney avait d'ailleurs ironisé à propos de sa première présentation au roi en décembre 1785 chez son amie Mrs Delany :

On aurait dit que nous étions en train de *jouer une pièce* ; il y a quelque chose de si peu ressemblant à la vie banale et réelle dans la manière dont chacun se tient quand on se parle [...], à une telle distance les uns des autres, que je me serais presque crue sur une Scène, participant à la représentation d'une Tragédie, dans laquelle le Roi tenait son propre rôle de Roi ; [...] et moi-même, – une très solennelle, discrète et correcte *figurante sans parole*.

It seemed to me we were *acting a Play*; there is something so little like common and real life, in everybody's standing, while talking [...], so aloof from each other, that I almost thought myself upon a Stage, assisting in the representation of a Tragedy, in which the King played his own part, of the King; [...] and myself, – a very solemn, sober, and decent *Mute*. (Burney, 2001, p. 213)

Comme le souligne Doody, les nombreuses pages consacrées par elle à la cour d'Angleterre et à la folie du roi George constituent une source historique exceptionnelle. Elles le sont d'autant plus que Burney y maintient clairement sa perspective moderne d'*outsider* bourgeoise : « elle a cette honnêteté de ne jamais se prendre pour une *insider*, de ne jamais s'imaginer en aristocrate [*she is honest enough never to pretend she is an insider, never to imagine herself an aristocrat*] » (Doody, 1988, p. 175). Mais Burney doit finalement quitter cet emploi pour des raisons de santé, car après sept jours sur sept de représentation publique permanente pendant cinq ans, « de six heures du matin jusqu'à minuit, toujours prête à répondre à un appel [*from six in the morning until twelve at night, constantly on call*] » (p. 170), elle était au bord de l'épuisement mental. En marge de son emploi décervelant, l'écriture devient une planche de salut : non seulement, comme on pourrait s'y attendre, au sein du journal et des lettres qu'elle avait depuis longtemps l'habitude d'écrire et d'adresser à ses proches, mais, de manière plus inattendue, par le bais de la tragédie, genre auquel elle s'adonne alors pour la première fois. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, on est obligé de constater que le genre normalement public et même plutôt « professionnel » de la tragédie correspond ici à une expression de type intime et existentiel, voire thérapeutique. « Dans les pièces, elle a pu commencer à observer sa propre vie psychique [*In the plays, she could start to observe her own psychic life*] », relève Doody à propos de son œuvre dramatique (p. 185).

Je m'arrêterai sur sa dernière tragédie, *Elberta*, certes inachevée, mais pour laquelle nous disposons aujourd'hui d'une version plus complète que les spécialistes (Hemlow, 1958, p. 220 ; Doody, 1988, p. 178) ne pouvaient le soupçonner,

jusqu'à ce que soit menées à bien les recherches aboutissant à l'édition exhaustive de l'œuvre dramatique de Burney en 1995 (Burney, 2016, p. 231 ; Thaddeus, 2000, p. 107). Dans le cadre de l'édition en deux volumes de ses *Complete Plays* dirigée par Peter Sabor, Stewart Cooke a reconstitué la cohérence de l'ensemble en s'affranchissant de la numérotation des fragments de 1 à 302 par les bibliothécaires de la Public Library de New York qui, en 1941, avait acquis le fond des « *Burney papers* ». Cooke a reconnu que les fragments étaient arrivés dans le désordre, parfois même mélangés avec ceux d'autres pièces, et il est parvenu à reconstituer l'ensemble comme un tout presque complet, produisant un « texte suivi » (« *consecutive text* ») (Burney 2016, p. 231). À l'image des œuvres de Shakespeare que Burney avait forcément en tête – elle et sa famille étant de grands amateurs de théâtre, proches de David Garrick –, *Elberta* pourrait être qualifiée de « pièce historique [*history play*] », mais aussi comme une « tragédie féminine [*she-tragedy*] » à la Nicholas Rowe¹. Tandis que Shakespeare s'appuyait sur les récits des chroniques, elle-même s'inspire, au dix-huitième siècle, de l'*Histoire d'Angleterre* en six volumes (1754-1761) de David Hume². En plus de son choix pour le genre tragique, ce geste consistant à s'emparer de l'histoire nationale est lui aussi plutôt inattendu de la part de l'autrice d'*Evelina* et *Cecilia* (romans relevant d'un genre souvent associé aux femmes, les « comédies de mœurs [*comedies of manners*] »). Mais, à la manière de la romancière qu'elle a été jusque-là et contrairement à Shakespeare, il faut souligner que le personnage-titre de sa tragédie historique est le personnage féminin, *Elberta*, et pas Arnulph, quand bien même, au vu du texte à disposition, le héros dispose d'un plus grand nombre de vers que l'héroïne (la version définitive aurait peut-être modifié l'équilibre) : comme si Shakespeare avait mis l'accent sur le sort d'*Ophelia* aux dépens de celui de *Hamlet*.

Burney a commencé à rédiger *Elberta* un mois avant d'être libérée de ses obligations à la cour, alors qu'elle ne sait pas encore qu'elle le sera. Dans ses journaux, elle écrit rétrospectivement à propos de la genèse de cette tragédie :

1 Nicholas Rowe (1674-1718) avait consacré plusieurs tragédies à des personnages féminins, qui furent jouées tout au long du xviii^e siècle : *The Fair Penitent* (1703), *The Tragedy of Jane Shore* (1714), *The Tragedy of Lady Jane Grey* (1715), ce dernier personnage faisant l'objet d'une pièce de jeunesse de Staël, *Jane Grey*, (Staël, 2021, vol. 1, p. 129-209), tandis que *The Fair Penitent* inspire le roman *Caliste* d'Isabelle de Charrière en 1787, signe de l'importance de ces tragédies féminines pour les écrivaines.

2 Dans la foulée des événements tragiques de l'insurrection écossaise de 1745, Hume rédige d'abord deux volumes consacrés aux guerres civiles du siècle précédent et à la « révolution glorieuse [*glorious Revolution*] » de 1688, puis, encouragé par leur succès, il remonte, dans les volumes I à IV, jusqu'à l'époque romaine, produisant un récit historique moderne de la nation (comprenant l'Angleterre, le Pays de Galles, l'Écosse et l'Irlande), très apprécié de ses contemporains.

Mon état d'esprit était si mélancolique, à cause de la faiblesse de mon corps et de la lutte sans fin pour le repos après lequel je soupirais, qu'à peine me retrouvais-je seule, je formais des scènes de « souffrance qui m'était étrangère », lorsque mon propre trouble ne m'accaparait pas entièrement. Je commençais – presque contre mon gré – une autre tragédie !

So melancholy, indeed, was the State of my Mind, from the weakness of my frame, and the never-ending struggle for the rest I sighed after, that I was never alone but to form scenes of “foreign woe,” when my own disturbance did not occupy me wholly. I began – almost whether I would or not – another Tragedy! (Burney, 1973, p. 478)

Dans un fragment manuscrit inédit, Cooke a trouvé une seconde référence à *Elberta*, selon laquelle sa tragédie précédente, *The Siege of Pevensey* (1790-1791), ne serait pas « assez horrible [*dismal enough*] », alors qu'elle décrit *Elberta* comme « une œuvre relevant du tragique le plus profond, dont j'eus l'idée au pire moment de ma maladie [*a work of deepest Tragedy, which first had occurred to me in the worst part of my illness*] » (cité dans Burney, 2016, p. 233). C'est dire si l'écriture de cette tragédie correspond à une activité hors norme. Typique est la manière, par ailleurs, dont elle évoque son œuvre en minimisant sa propre agentivité, brouillant par-là le travail des commentateurs : cette pièce est-elle le produit d'une écriture automatique à l'image du cauchemar de son héroïne Camilla, qui se voit en rêve contrainte d'écrire à une vitesse forcenée par une plume en acier (Burney, 1991, p. 875)³ ? Où se situe sa part de décision en tant qu'autrice ? Comment Burney peut-elle être simultanément complètement affaiblie, voire anéantie par sa situation, et produire en même temps, selon une activité intellectuelle forcément délibérée, une tragédie en vers, en s'appuyant sur deux chapitres pas franchement familiers de l'histoire d'Angleterre ? Cette femme est-elle ou n'est-elle pas dominée par un sentiment dépressif ? Considère-t-elle vraiment la subversion inhérente à la tragédie qu'elle a écrite comme une erreur due à un moment d'égarement ? Pourquoi, alors, ne l'a-t-elle pas détruite, mais gardée à l'état de manuscrit jusqu'à la fin de sa vie ?

3 Voir *Camilla, A Picture of Youth* : « Une puissance invisible mais irrésistible la poussa en avant. Elle vit l'immense volume de l'Éternité, et sa main s'empara involontairement d'une plume en acier, et se mit à écrire ces mots à une vitesse hors de contrôle ... [*A force unseen, yet irresistible, impelled her forward. She saw the immense volume of Eternity, and her own hand involuntarily grasped a pen of iron, and with a velocity uncontrollable wrote these words ...*] » (Burney, 1991, p. 875).

Écrire, comme elle le dit, des scènes de « souffrance qui lui était étrangère » était tout ce qu'elle pouvait faire alors, « presque contre [son] gré » : c'est la réponse ambiguë dont on doit se contenter. Empruntant au langage de la psychanalyse, Julia Epstein a décrit l'écriture de Burney comme « une expression irrépressible de son moi profond [*an irrepressible expression of her inner self*] » (Epstein, 1989, p. 22). Quant à Doody, elle a mis au point un oxymore que Burney n'aurait pas désavoué : « Frances Burney n'est jamais parvenue à accomplir son projet d'apathie héroïque [*Frances Burney never succeeded in her plan of heroic apathy*]. » (Doody, 1988, p. 178). Action et conformisme, volonté surhumaine et soumission sont toujours également présents au fil de ses écrits, quel que soit le genre littéraire concerné. Mais l'on peut dire que l'obéissance passive au nom de laquelle elle a consciencieusement réduit au silence sa subjectivité pendant ses cinq années passées à la cour d'Angleterre a été ressentie comme une chappe, dont seule la tragédie pouvait provisoirement la libérer.

Dans *Elberta*, Burney mêle deux moments de l'histoire pour concevoir sa tragédie : celui où le royaume d'Angleterre existe en tant que tel après avoir été réunifié au XI^e siècle, au sein duquel elle insère l'épisode d'une rivalité entre deux chefs de clan qui s'était déroulée 200 ans plus tôt. Cette rivalité voit le roi de la région de Mercia, Offa, assassiner celui d'East Anglia, venu épouser sa fille. Dans la tragédie de Burney, Elberta est la fille non pas du meurtrier, mais de l'homme assassiné, alors que l'héritier du roi assassin, Arnulph, s'avère un « homme sensible [*man of feeling*] », au sens où l'entendait le dix-huitième siècle. Au lieu d'assassiner Elberta comme il en a reçu l'ordre, il la protège avant d'en tomber amoureux. Au moment où commence la pièce, Elberta et Arnulph sont en fait secrètement mariés et l'héroïne vit cachée avec leurs deux enfants durant les absences qu'exige de son mari le métier des armes. Le suspense de la pièce tient à la difficulté pour Elberta de ne pas être reconnue et sa dimension tragique au risque d'assassinat pesant constamment sur ses enfants, son jeune fils s'avérant, du fait de son double lignage, l'héritier le plus légitime au trône des deux régions réunifiées (plus légitime, évidemment, que le roi assassin ...). Tous les éléments semblent donc réunis pour une tragédie historique prévisible et très émouvante : une mère éplorée, d'innocentes victimes enfantines, un amant valeureux et guerrier, l'attrait du pouvoir ... Mais ce qu'il y a de frappant, c'est la manière dont Burney bouscule l'intrigue attendue, transforme les comportements prévisibles liés aux rôles parentaux et, fondamentalement, produit une définition de l'héroïsme et du pouvoir en fonction d'une conception atypique du genre féminin/masculin dans la tragédie.

Son personnage masculin, Arnulph, se range ainsi à la vision de l'héroïne, Elberta, qui lui déclare, à l'Acte III, que le lien paternel est supérieur au sens de l'honneur censé guider les hommes :

L'honneur est certes noble ... mais
Existe-t-il un lien supérieur au lien paternel ?

Honour is noble ... but
Is there a tie superior to paternal? (III, l. 34-35 ; Burney, 2016, p. 265)

Lui-même a constaté que l'amour maternel d'Elberta ne correspond pas aux définitions courantes. Sa façon d'être mère lui a révélé, au contraire, une puissance qu'il ne soupçonnait pas chez une femme :

Elberta, d'une force d'esprit telle que la tienne
Si peu visible derrière les faiblesses attribuées à son sexe
Si franche, si noble,
Pouvais-je m'attendre à ça ?

Elberta, from a strength of mind like yours
So little spoken by its sexe's weaknesses
So open, noble,
Could I expect this? (III, l. 20-23)

Arnulph en arrive à décrire l'instinct paternel comme sa vraie nature, qui aurait été corrompue par le discours ambiant sur l'honneur viril et militaire :

Libère-moi des sophismes tissés par les hommes,
Impératifs, indiscutables, durs, inflexibles,
Et laisse-moi m'en remettre tout entier à la tendre pitié de l'instinct.

Free me from sophistry of human weaving,
Imperious, adamantine, hard, inflexible,
And cast me wholly on soft Instinct's mercy. (IV, 7, l. 15-17 ; p. 279)

Sa liberté consiste alors à vivre en fonction de ses sentiments paternels. Et Burney semble ici très loin d'Edmund Burke, de ses définitions de l'esprit chevaleresque et de la primauté qu'il accorde à l'honneur aristocratique, alors qu'elle ne cessera de dire publiquement l'admiration qu'elle lui porte (Cossy, 2007, p. 88-89).

La découverte par Arnulph de l'importance du sentiment paternel va évidemment être mise à l'épreuve par la mort imminente dont sont constamment menacés ses enfants. Finalement persuadé que ceux-ci ont été enlevés et assassinés, il meurt lui-même. La pièce fragmentaire par endroits ne détaille pas la

manière dont il s'y prend, mais sa dernière tirade exprime clairement son désir de ne pas survivre à ses enfants. La didascalie passe de « *mourant* [dying] » à « *il meurt* [dies] » au moment dramatique où ses enfants reviennent bien vivants sur la scène. Lors de son dernier soupir, il ne peut que supplier Elberta une dernière fois :

Vis, vis ! Ô vis
Pour garder – protéger – ces petits –

Live, Live! O Live
To guard – protect – these little ones – (v, 8, l. 1-2 ; p. 301)

Or, Burney ne se contente pas ici de transformer le rôle du père guerrier et de la mère vaillante à qui rien ne résiste. Contrairement aux lois du genre (dramatique et masculin/féminin), elle écrit une tragédie dans laquelle l'héroïne ne meurt pas à la fin. Elberta va non seulement respecter l'injonction à vivre énoncée par Arnulph, mais elle se dit heureuse de la situation. La pièce se conclut sur une dernière tirade pour le moins troublante :

C'est vrai – et que soient sacrés les mots de mon serment –
Oui ! Je vais vivre ! – soumise à la volonté supérieure de la Providence –
Je suis étonnamment heureuse qu'il soit mort – car je suis calme
maintenant –
C'est incroyable comme je suis changée ! Rien ne me chagrine.

'Tis true – and sacred be my plighted Word –
Yes! I will live! – to Heaven's high will resign'd –
I'm wondrous glad he's dead – for now I'm calm –
'Tis marvellous how I'm changed! I grieve at nothing. (v, 8, l. 15-18 ; p. 302)

Si la rhétorique de Burney sur ses choix d'écriture apparaît déjà quelque peu tortueuse, je ne sais pas comment il convient d'interpréter cette fin presque jubilatoire pour l'héroïne fraîchement veuve de sa tragédie. ... Inviterait-elle les femmes à se libérer du poids que le sentiment fait peser sur leur vie ? Quelle que soit la réponse à cette question, sa pièce est aussi fascinante du point de vue de l'histoire collective à la fin du XVIII^e siècle. Burney s'est certes offert la catharsis dont elle avait besoin à titre personnel, son désir de vivre prenant la forme d'un renversement des attentes de la tragédie et des rôles de sexe. Mais, bourgeoise en perpétuelle adaptation dans un univers aristocratique aliénant, elle produit dans sa souffrance une pièce également significative

d'un point de vue historique. Immersée dans le contexte de la cour, elle ne produit pas du tout un drame bourgeois, mais bien une tragédie, dont les rôles correspondent aux attentes d'une société féodale, avec des personnages exprimant néanmoins des sentiments modernes, propres à leur temps. La tragédie de Burney donne forme au chiasme que subit sa génération, des deux côtés de la Manche.

4 Le « proverbe dramatique en deux actes » de Madame de Staël

La production dramatique de Staël a été rendue partiellement publique dès la parution, peu après sa mort, de ses *Œuvres complètes*, dirigées par son fils Auguste entre 1820 et 1821. Son rapport au théâtre relève de la sociabilité propre aux représentations privées, mais aussi de son discours critique d'autrice, que ce soit dans *De la littérature* (1800) ou *De L'Allemagne* (1813). Or, tout en occupant un rôle public moins « typiquement féminin » que Burney, Staël a elle aussi cantonné sa pratique du genre dramatique à la sphère privée, alors même que le théâtre l'a fascinée dès l'enfance, ainsi que le révèle aux lecteurs la longue notice biographique rédigée par sa cousine Albertine Necker de Saussure en préambule aux dix-sept tomes des *Œuvres complètes*. Ses *Œuvres dramatiques* recensent aujourd'hui dix-neuf titres : des tragédies, des comédies, des « drames » ou, comme dans le cas du texte étudié ici, un « proverbe dramatique ». Relevant du théâtre de société, *Le Mannequin*, rédigé et joué en 1811, avait été publié pour la première fois en 1821 dans le tome XVI des *Œuvres complètes*⁴.

Martine de Rougemont souligne que l'ensemble de ses pièces « ne montre pas seulement un foisonnement d'exercices d'amateur, mais la vraie constitution d'une œuvre dramatique originale » (Staël, 2021, I, p. 11). Aline Hodroge et Blandine Poirier précisent de leur côté : « La scène officielle semble ne pas attirer Mme de Staël », tout en relevant quelques ouvertures auprès du monde professionnel via Mlle Clairon, dont Staël recherche l'avis, ou auprès de Beaumarchais, qui l'encourage à se consacrer au théâtre (p. 31). Le fait même que Staël ait finalement maintenu son activité théâtrale dans un cadre privé est révélateur de la dimension complexe du théâtre dans son cheminement de femme publique, entre littérature et politique : il est un lieu culturel où elle ne prend pas sa place (alors qu'elle y était peut-être attendue) et, simultanément, une forme d'expression centrale dans sa vie, ainsi qu'un genre littéraire toujours présent dans ses réflexions. Quant au proverbe en deux actes

4 L'édition utilisée ici est Staël, 2021, II, p. 811-869.

Le Mannequin, il suggère que scène et jeu théâtral, en demeurant de l'ordre du privé, correspondent paradoxalement à une prise de liberté, voire à une profonde nécessité intérieure, à l'instar de ce que l'on a vu chez Burney.

Représenté au moins une fois le 17 février 1811 à Genève, où Jean-Gabriel et Anna Eynard mettent leur hôtel particulier à disposition (Staël, 2021, II, p. 813), *Le Mannequin* s'inspire d'« une petite comédie de Goethe », *Le Triomphe de la sentimentalité*, qui est décrite en détail dans le chapitre de *De L'Allemagne* (1813) consacré à la comédie (Staël, 1968, II, p. 25-26). La comédie de Goethe fait partie de ces pièces allemandes où, dit-elle, « l'imagination est inséparable de la plaisanterie » (p. 25). Dans la pièce de Goethe, la plaisanterie porte sur le contraste entre la haute idée que se fait de « son âme profonde » le personnage masculin de fait « très soumis aux convenances » et, d'autre part, ce qui est le ressort de la pièce : l'aveuglement du même homme sur les femmes, que révèle l'épisode du mannequin imaginé par la jeune première (p. 25). Dans *De l'Allemagne*, Staël conclut son commentaire sur la pièce de Goethe en soulignant la supériorité du comique français sur le comique allemand car, dit-elle, « ces idées ingénieuses ne suffisent pas pour faire une bonne comédie, et les Français ont, comme auteurs comiques, l'avantage sur toutes les autres nations. » (p. 26)

Staël modifie certes le scénario initial pour son propre « proverbe », mais l'on ne saurait dire pour autant que son intention ait été de « franciser » la pièce, comme *De L'Allemagne* pourrait le laisser supposer : dans son « proverbe » écrit pour un théâtre de société à Genève, les stéréotypes nationaux sur la France et l'Allemagne y sont franchement favorables à la seconde, aux dépens de la première. N'oublions pas que le public genevois auquel s'adresse Staël en 1811 ressent alors durement l'occupation de la République par l'empire napoléonien. Anna Eynard – hôtesse et amie de Staël – était apparentée aux familles patriciennes genevoises Lullin et Pictet, et particulièrement attachée à l'indépendance de la République de Genève. Nièce du fameux diplomate Charles Pictet de Rochemont, elle sera à ses côtés lors des négociations du Congrès de Vienne (1814-1815) pour « faire entendre la voix de Genève dans le bruyant concert des nations européennes » grâce à ses talents de salonnière (Ghervas et Herrmann, 2005, p. 82). Le public qui fréquentait en 1811 sa maison de la cour Saint-Pierre – où elle avait érigé une vraie scène de théâtre – était vraisemblablement disposé à rire de tout préjugé complaisant sur la supériorité française. Alors que des aménagements dans la gestion du pouvoir avaient certes permis, selon Alfred Dufour, « la survivance de l'esprit national genevois », la domination française était néanmoins objectivement « pesante et coûteuse » pour la République (Dufour, 1997, p. 98). Dans ce contexte particulier de l'histoire européenne, Staël non seulement s'appuie, au fil de son adaptation, sur des stéréotypes nationaux – toujours prompte à se réjouir de la « résilience des

nations européennes » (Fontana, 2016, p. 45) –, mais elle met encore ceux-ci au service d'une vision du mariage fondée sur l'amour entre les amants, par opposition au mariage arrangé de type ancien régime à la française. Il faut souligner que le mariage sentimental, indépendamment du comique allemand, fait également l'objet d'un chapitre dans *De L'Allemagne*, sous le titre « De l'amour dans le mariage ». Laissant affleurer sa propre subjectivité, l'essayiste s'exclame : « Il y a dans un mariage malheureux une force de douleur qui dépasse toutes les autres peines de ce monde » (Staël, 1968, II, p. 219). Son « proverbe en deux actes » lui permet alors de moquer en la dépassant cette « inégalité singulière que l'opinion de la société met entre les devoirs des deux époux » (p. 218), vouant l'héroïne à conquérir activement son bonheur et à braver gaiement l'autorité de son père.

L'action de la pièce se déroule alors que Voltaire est encore vivant et voit les amants, Sophie et Frédéric, se débarrasser du prétendant, favorisé par le père de la jeune fille, en le piégeant grâce au « mannequin ». Dans le proverbe dramatique de Staël, le père de l'héroïne, M. de La Morlière, est un protestant prussien très fier de ses origines françaises, qui passe son temps à dénigrer les Allemands et rêve pour sa fille d'un mari français. Malgré plusieurs générations passées par sa famille en Allemagne, malgré son accent et ses goûts « allemands » pour « le poêle, la bière et la pipe », des attributs qui, selon *De l'Allemagne*, produisent « une sorte d'atmosphère lourde et chaude » chère aux Allemands (Staël, 1968, I, p. 60), il est prêt à placer au-dessus de tout, et même au-dessus du bonheur de sa fille, ce qu'il considère comme la supériorité intrinsèque des manières et conventions françaises : « Mais il y a, dans la noblesse française, dit-il, bien plus de brillant, d'éclat et de grâce » (Staël, 2021, II, p. 822). Sophie, de son côté, répond du tac au tac en se moquant de son père : « De la grâce en fait de généalogie, quelle idée ! » (p. 823). Le comte d'Erville partage certains traits « français » avec le personnage du comte d'Erfeuil dans *Corinne* (1807), mais de manière beaucoup plus exagérée. Comme s'en plaint Sophie à son père, dans *Le Mannequin* :

J'aime assurément les Français autant que vous, mais celui-ci n'est que la caricature de leurs défauts et tout au plus celle de leurs agréments. [...] À quoi pense-t-il si ce n'est à lui ? Il voyage non pour s'instruire, mais pour se montrer. Il est d'une ignorance d'autant plus remarquable qu'il a des phrases sur tout, et des idées sur rien. (Staël, 2021, II, p. 822)

Non seulement le comte d'Erville est évidemment incapable de parler une langue étrangère, mais il en est fier : « il n'y a que le français de bonne compagnie, dit-il, il n'est pas poli de parler les langues étrangères ; aussi moi je n'en

sais pas une. » (p. 829) Et, plus fondamentalement, imbu d'un préjugé universel franco-français, il est tout simplement incapable d'imaginer la réciprocité du mot « étranger ». Alors que l'homme allemand aimé de Sophie constate que « nous sommes tous des étrangers les uns pour les autres », le comte enchaîne la main sur le cœur : « Des étrangers, les Français ! Y pensez-vous ? » (p. 837) Les lecteurs ou spectateurs sont ainsi amenés à rire de son aveuglement culturel, inséparable chez Staël d'un complexe viril de supériorité, d'où l'épisode du mannequin. De manière intéressante, elle crée un consensus par le rire à même de déstabiliser en même temps, auprès de son public genevois, le préjugé sur l'universalité de la culture française et celui sur la domination masculine, une subversion confirmant ou même renforçant l'autre.

Affirmant que « Monsieur d'Erville voudrait réduire les femmes au rôle le plus nul » (p. 848) et que ses manières françaises tant admirées ne lui sont bonnes à rien, Sophie obtient de son père qu'il la libèrera de l'obligation de l'épouser si elle parvient à faire la preuve que son prétendant est en effet capable de confondre un mannequin en carton avec une femme vivante. Elle et Frédéric persuadent alors le comte de l'existence d'une cousine, très riche et disposée à l'épouser : il s'agit bien sûr du mannequin, habilement dissimulé, dont la passivité évidente va s'avérer correspondre à l'idéal féminin d'Erville. Au cours de la quatrième scène du deuxième acte, Sophie prépare le comte à rencontrer sa pseudo-cousine. Par le biais de l'ironie, la pièce entame une déconstruction comique de tous les poncifs sexistes. La cousine est-elle aimable, demande le comte ? « Aimable ? » répond Sophie. « Elle ne dit pas un mot ! » et, ajoute-t-elle, « C'est une personne dont on fait tout ce qu'on veut, qui n'a point d'idées ni de volonté à elle : où on l'a posée, elle reste. » À quoi le comte répond avec approbation : « Permettez-moi de vous dire, mademoiselle, j'aime beaucoup cette docilité dans une femme. » (p. 851 et 852) À la scène VII, Sophie se charge carrément de parler pour le mannequin, la « cousine », par timidité, n'osant pas selon elle sortir de derrière le rideau. Pour stimuler l'intérêt du comte, on la voit énumérer les réponses attendues des hommes, mais contraires à la dignité humaine des femmes. En conclusion à ses commentaires sur le fait que sa cousine ne lit rien, ne dessine pas, ne s'intéresse ni à l'art ni à la musique ni à la danse, le comte conclut : « C'est vraiment une femme accomplie ». Sophie renchérit sur le ton de l'humour noir dans ce qui était vraisemblablement un aparté avec le public : « Ah ! c'est facile de plaire par tout ce qu'on ne sait pas. » (p. 859). Chez Austen, la narratrice de *Northanger Abbey* (1817) partage exactement le même constat avec ses lecteurs lorsqu'elle leur fait observer, en marge de l'intrigue : « la bêtise rehausse grandement les charmes personnels d'une femme » (Austen, 2000, p. 94).

En conclusion, le père de Sophie finit par être persuadé par sa fille et enjoint le comte « d'emporter » le mannequin (Staël, 2021, II, p. 863). Libre de disposer de sa vie et de son cœur, Sophie prononce le mot de la fin en s'adressant au comte :

Eh bien, j'ai voulu vous montrer [une femme] qui ne manquait à aucune convenance, qui ne se mettait en avant sur rien ; enfin, une vraie poupée de carton, tandis qu'il y en a tant de vivantes. Pardonnez-moi cette petite vengeance ; et vous qui avez si souvent accablé de ridicules mon pays et ses habitants, souffrez qu'une femme allemande, sans que cela tire à conséquence pour l'avenir, ait pu vous plaisanter une fois avec quelque avantage. J'aime Frédéric et je ne vous conviens pas. [...] (p. 864)

Ce n'est donc pas seulement, comme chez Goethe, la critique de l'aveuglement sentimental que produit Staël avec son proverbe, mais surtout une critique des préjugés qui pèsent simultanément sur les Européens *et* sur les femmes. Contredisant quelque peu le commentaire de *De L'Allemagne* sur la supériorité du comique français, le proverbe dramatique de Staël, destiné à un salon genevois en période d'occupation, suggère qu'elle s'y donnait une grande latitude pour déstabiliser le discours qu'elle-même pouvait tenir publiquement sur l'exception française, en produisant, grâce au théâtre privé, une critique mordante de la domination masculine et de l'impérialisme culturel.

5 Conclusion

Le théâtre de société des femmes apparaît comme un genre littéraire particulièrement adapté pour saisir la complexité des changements culturels et historiques affectant l'Europe au tournant 1800, durant ce que l'on a nommé la « période sans nom », car il s'agit, ici plus encore qu'ailleurs, de saisir « l'historicité de l'*artefact* littéraire » (Lotterie, 2016, p. 9). Dans un genre littéraire où la tension entre la publicité de la scène et l'écriture de l'intime détermine plus que jamais leurs possibilités d'expression, la transition entre le vieux monde qui s'écroule et le nouveau monde qui s'invente contribue à donner aux pièces écrites par les autrices dans un espace privé un caractère unique de laboratoire idéologique, mais aussi d'exutoire personnel, en réponse au monde public qui les opprime. Le théâtre, voué à l'intime, constitue un lieu expérimental et subversif. Burney et Staël y donnent libre cours à une verve « féministe » directe, alors que celle-ci est habituellement imbriquée de manière complexe dans leurs narrations romanesques. Que ce soit par le biais du pathos tragique ou

de l'humour grotesque, *Elberta* et *Le Mannequin* illustrent la fonction libératrice que le théâtre de société a pu revêtir pour les femmes. Tout en relevant de l'ordre assigné du privé, le théâtre constitue, chez Burney et Staël, la partie la plus ouvertement critique de leurs écrits sur la condition féminine, comme si l'absence d'un public anonyme et la présence éventuelle de spectateurs amis, en les dégageant de l'obligation de négocier avec l'opinion publique, avaient libéré une voix émancipatrice, dont leurs romans, pourtant critiques, ne laissent pas deviner l'ampleur. En devenant « privée », l'écriture du théâtre sert le for intime des autrices, permettant d'extérioriser de manière beaucoup moins sage et beaucoup plus explosive les frustrations de la condition féminine. Le théâtre, sous leur plume, dit encore plus clairement que le roman l'intolérable de la condition faite aux femmes.

Bibliographie

- AUSTEN Jane, 2000, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BURNEY Frances, 2016, *The Complete Plays of Frances Burney*, vol. II, *Tragedies*, éd. Peter Sabor et Stewart J. Cooke (1995), London, Routledge.
- BURNEY Frances, 2002, *Evelina, Or A Young Lady's Entrance into the World* (1778), éd. Edward A. Bloom, introduction et notes Vivien Jones, Oxford, Oxford World's Classics.
- BURNEY Frances, 2001, *Journals and Letters, A New Selection*, éd. Peter Sabor et Lars E. Troide, London, Penguin Classics.
- BURNEY Frances, 1991, *Camilla, Or a Picture of Youth*, éd. Edward A. Bloom et Lillian D. Bloom, Oxford, Oxford World's Classics.
- BURNEY Frances, 1973, *The Journals and Letters of Frances Burney*, éd. Joyce Hemlow, vol. IV, Oxford, Clarendon Press.
- CHARRIÈRE Isabelle de, 1981, *Lettres écrites de Lausanne* (1785), *Caliste* (1787), dans *Œuvres complètes*, vol. 8, éd. Jean-Daniel Candaux *et al.*, Amsterdam et Genève, G. A. van Oorschot et Slatkine.
- CHARRIÈRE Isabelle de, 1981, *Lettres neuchâteloises* (1784), dans *Œuvres complètes*, vol. 8, éd. Jean-Daniel Candaux *et al.*, Amsterdam et Genève, G.A. van Oorschot et Slatkine.
- COSSY Valérie, 2022 (a), « Isabelle de Charrière, Jane Austen, and Post-Enlightenment Fiction : Writing the Shared Humanity of Men and Women », *Humanities*, vol. 11, n° 6. DOI : <https://doi.org/10.3390/h11060150>.
- COSSY Valérie, 2022 (b), « Jeu théâtral et vie en société selon *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen », *Études de lettres*, n° 317, *Théâtre et Société : réseaux de sociabilité et représentations de la société*, dir. Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi,

- p. 269-290 ; disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/edl/3868>. DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.3868>.
- COSSY Valérie, 2007, « Sublime et Restauration selon *La Femme errante* de Frances Burney : Un “no woman’s land” », dans Claire Jaquier, Florence Lotterie et Catriona Seth (dir.), *Destins romanesques de l’émigration*, Paris, Desjonquères, p. 84-106.
- DOODY Margaret Anne, 1988, *Frances Burney, The Life in the Works*, Cambridge, Cambridge UP.
- DUFOUR Alfred, 1997, *Histoire de Genève*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- EPSTEIN Julia, 1989, *The Iron Pen, Frances Burney and the Politics of Women’s Writing*, Bristol, Bristol Classical Press.
- FONTANA Biancamaria, 2016, « Germaine de Staël’s Idea of Europe », dans Paul Hamilton (dir.), *The Oxford Handbook of European Romanticism*, Oxford, Oxford UP, p. 33-51.
- GHERVAS Stella et HERRMANN Irène, 2005, « Anna Eynard-Lullin », dans Erica Deuber Ziegler et Natalia Tikhonov (dir.), *Les femmes dans la mémoire de Genève, du xv^e au xx^e siècle*, Genève, Suzanne Hurter, p. 82-83.
- GOODDEN Angelica, 2008, *Madame de Staël, The Dangerous Exile*, Oxford, Oxford UP.
- HEMLOW Joyce, 1958, *The History of Fanny Burney*, Oxford, Clarendon Press.
- KELLY Linda, 1991, *Juniper Hall, An English Refuge from the French Revolution*, London, Weidenfeld and Nicolson Ltd.
- LOTTERIE Florence, 2016, « Introduction », dans Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand et Florence Lotterie (dir.), *Une « période sans nom », Les années 1780-1820 et la fabrique de l’histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, p. 7-34.
- STAËL Madame de, 2021, *Œuvres dramatiques*, 2 vol., éd. Aline Hodroge, Jean-Pierre Perchellet, Blandine Poirier et Martine de Rougemont, dans *Œuvres complètes*, série II, *Œuvres littéraires*, t. IV, Paris, Champion.
- STAËL Madame de, 2017, *Corinne ou l’Italie* (1807), dans *Œuvres*, éd. Catriona Seth et Valérie Cossy, Paris, Galimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- STAËL Madame de, 1968, *De L’Allemagne*, éd. Simone Balayé, 2 tomes, Paris, GF-Flammarion.
- THADDEUS Janice Farrar, 2000, *Frances Burney, A Literary Life*, London, MacMillan Press.
- WINOCK Michel, 2010, *Madame de Staël*, Paris, Fayard.
- WOOLF Virginia, 2020, *Un lieu à soi* (1929), trad. et préface de Marie Darrieussecq (2016), éd. Christine Reynier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».

Théâtre de (la) société dans les « romans de l'actrice » de la fin du XIX^e siècle

Corinne François-Denève

Résumé

Le « roman de l'actrice » de la fin du XIX^e siècle est l'occasion d'un renouvellement de la représentation de la comédienne. Artiste devenue presque légitime, navigant entre les espaces public et privé, l'actrice est une figure idéale de la transgression, utilisée comme telle dans la fiction. Femme « publique », qui se produit en public, devant un public, à grand renfort de publicité, la comédienne s'oppose à la femme au foyer, confinée à l'espace intime. En ce sens, les scènes de théâtre de société présentes dans nos romans sont particulièrement intéressantes à étudier.

Mots clés

actrice – roman de l'actrice – théâtre de société – espaces genrés

Abstract

The “actress novel” in the late 19th century offers the opportunity of renewing the portrayal of the female player. The actress has become an almost legitimate artist, navigating between public and private spheres. She is an ideal figure of transgression, used as such in fiction. As a “public” woman who performs in public, in front of an audience, with a great deal of publicity, the actress is opposed to the housewife, confined to the intimate space. In this sense, scenes depicting “private theatricals” in our novels are particularly interesting to study.

Keywords

actress – actress novel – private theatricals – separate spheres – gender

Nous voudrions ici pratiquer un déport vers la fiction. Comment, dans le « roman de l'actrice », le « théâtre de société », destiné à la sphère privée, s'articule-t-il face au « théâtre officiel » (public) ? L'actrice, personnage central de ces mobilités qui la voient passer du salon à la scène, ou de la scène au salon, pour y jouer un rôle, nous semble un révélateur essentiel, qui en dit beaucoup, au sein même de la fiction, sur le genre du roman dans lequel elle s'insère, mais aussi, débordant de la fiction, sur le statut attaché à la comédienne, la condition de la femme, l'art du théâtre, voire la société elle-même. Autant la scène de « sortie au théâtre », abondamment étudiée, dans sa pratique culturelle ou dans sa représentation (Goetschel et Yon, 2014), offre un miroir à une société qui aime à se regarder, autant, à l'inverse, la présence d'une actrice, femme publique, dans un lieu privé, où elle peut ou doit faire montre de ses dons, de son talent, ou de son travail, nous semble également riche d'enseignements.

1 Définition et contexte

Qu'est-ce qu'un « roman de l'actrice » ? Il ne s'agit pas seulement d'un roman *avec* actrice. Pour qu'il y ait roman de l'actrice, il faut que la protagoniste occupe un rôle central et ait conscience de son savoir-être ou de son vouloir-être actrice. *Nana*, ainsi, n'est à nos yeux pas un roman de l'actrice, mais bien un roman de la prostituée, qui se retrouve par hasard sur une scène – toutes les femmes *publiques* ne sont pas actrices. Vers la fin du XIX^e siècle, les romans de l'actrice sont toutefois nombreux. Ils émanent soit d'auteurs dits légitimes, comme Henry James, avec *The Tragic Muse*, soit d'auteurs plus oubliés, comme Hermann Bahr ou Heinrich Mann, soit de marginaux invisibles, qui écrivent de la littérature « industrielle », de second rayon, souvent d'ailleurs dans une production maniaque et sérielle, comme en France Auguste Germain ou, en Grande-Bretagne, Florence Marryat, Gertrude Warden ou Horace Wyndham (François-Denève, 2004).

L'émergence de ces romans de l'actrice atteste tout d'abord la présence écrasante de l'actrice dans le champ théâtral européen : la star se décline au féminin, l'actrice rafle les meilleurs salaires et, dans ce qui constitue une proto-industrie du spectacle, le roman de l'actrice peut être considéré comme une sorte de produit dérivé de sa gloire nouvelle. Ce roman en effet se vend dans diverses éditions, à des prix très divers, dans des formats très divers, et est souvent accompagné d'illustrations. Relevant d'esthétiques variées, le roman de l'actrice trace souvent une ligne ténue entre le vrai et le faux, éléments constitutifs de l'actrice, « vraie » femme qui joue ce qu'elle n'est pas. On dénombre maint roman à clé, on observe parfois la présence de documents

authentiques insérés dans les romans, et la tentation de la fiction vraie, ou de la vie romancée, se retrouve parfois dans l'auctorialité de ces romans, présentés parfois comme de vrais (faux) mémoires, ou émanant d'anciennes actrices reconverties à l'écriture, soucieuses de dire le « vrai » sur leur profession et leur milieu. Les mises en scène auctoriales sont légion, et le rapport problématique à la fiction et au « vrai » est presque ontologique dans ce genre de roman. On le verra, la tension entre public et privé (« vrai » théâtre et théâtre de société) peut s'y superposer, de façon d'ailleurs en apparence paradoxale.

Le roman de l'actrice doit également sa naissance à un ensemble d'autres facteurs ; sans être un document sociologique en soi, il sert d'indicateur à des mutations historiques et culturelles qui le légitiment, l'expliquent et dont en retour il rend compte. Tout au long du XIX^e siècle, ainsi, la situation sociale de l'actrice change, de même que ses stratégies de carrière et les perceptions qu'on a d'elle. Au XIX^e siècle, la comédienne française s'embourgeoise, argue ainsi Martin-Fugier (2001) ; pour la Grande-Bretagne, Gail Marshall parle d'une « rédemption sociale de l'actrice [*social redemption of the actress*] » (1998, *passim*¹). Ancienne femme de mauvaise vie, marginale, l'actrice acquiert peu à peu une respectabilité qui lui vaut d'entrer dans des mondes dont elle était jusque-là exclue, à savoir la bourgeoisie et l'aristocratie (« classes » typiques où peut se pratiquer, justement, le théâtre de salon, qui nécessite une pièce de *représentation*, et donc des espaces de sociabilité). Les « Petites Cardinal² » (1880), en un mot, vont pouvoir devenir des grandes dames et être reçues en public – et à rebours, on va pouvoir également les recevoir *publiquement* dans des endroits privés, sans s'en cacher, voire, en les exhibant. Julia Bartet est décorée de la Légion d'Honneur ; Sarah Bernhardt est invitée au couronnement d'Edouard VII ; Rachel est reçue dans les salons mondains. L'entrée (ou l'entrisme) va parfois plus loin que le salon, mais ces franchissements de seuil sont désormais publics, légaux, et médiatisés : on recense par exemple dix-neuf mariages d'actrices et de nobles dans les années 1884-1914 en Angleterre, au point que Christopher Kent parle d'« *actressocracy* » (1977, p. 115).

Devenir actrice, c'est donc désormais entrer dans la bourgeoisie ou y rester. Dans son roman *Bichette* (1892), Auguste Germain constate que dans la salle du concours du Conservatoire, on ne trouve plus désormais de filles de concierges,

1 Selon un contemporain du phénomène, il s'agit d'ailleurs moins d'une acceptation sociale de l'actrice que d'un désir de la société anglaise de s'encanailler – cela relativise le propos.

2 « Les Petites Cardinal », publié en 1880, est la seconde partie de *La Famille Cardinal*, œuvre de Ludovic Halévy parue en 1883. Virginie et Pauline, les deux petites Cardinal, sont deux danseuses du corps de l'Opéra, expertes en galanterie, guidée par l'expérience de leur mère. Virginie épouse un prince italien ; Pauline devient la plus célèbre demi-mondaine de l'époque.

de tailleurs ou même d'actrice, mais principalement des filles de la rue du Sentier, de la bourgeoisie, car leurs parents tiennent le raisonnement suivant :

puisque nos fils ne peuvent plus être peintres, pourquoi nos filles ne deviendraient-elles pas comédiennes ? pensa-t-on dans la bourgeoisie. Elles seront très riches, elles se marieront avec des Russes, des Portugais ou des Mexicains et puisqu'on décore les comédiens elles finiront bien, elles aussi, par avoir la Légion d'honneur. (p. 38)

Une même réflexion se fait jour dans *Beauty in Distress* (1903) de Gertrude Warden, avec une explication plus socialement située :

Mais la place de la femme ne sera jamais que l'endroit où elle pourra gagner sa vie, tant que l'Angleterre aura un surplus de femmes et tant que les Anglais continueront à faire preuve d'égoïsme, en refusant de prendre modèle sur la France et de constituer des dots pour leurs filles³.

but woman's place will have to be wherever she can make a living, while England remains overstocked with women, and while English parents are so selfish to borrow a hint from France and save up dots for their daughters. (p. 136)

George Moore, lui-même auteur d'un roman de l'actrice, *A Mummer's Wife*, affirme en 1891 dans son essai « *Mummer Worship* » (littéralement : « l'idolâtrie du cabotin ») :

Dès lors que nous avons un excédent de population féminine, il est clair qu'il ne sera pas possible à toutes les femmes de se marier, de s'engager ou de devenir domestiques dans les colonies. Alors elles rêvent de théâtre.

Now that we have a surplus female population it is clear that all women cannot marry, they cannot enlist, nor yet go out to the colonies and become domestic servants. So they sigh after the stage. ([1891] 1913, p. 133)

Moore va plus loin : persuadé que la « comédie est le plus bas des arts [*Acting is the lowest of the arts*] » (p. 128) et que le comédien n'est qu'« un vulgaire perroquet [qui] hurle devant la rampe un texte appris par cœur [*A vulgar parrot that speaks by rote and screams before the foot-lights*] » (p. 124), il constate avec

3 Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

dégoût que la société qui l'entoure admire les acteurs plus qu'il n'est de mise. Il traque la présence de comédiens et de comédiennes jusque dans les salons, s'indigne de l'omniprésence de livres d'acteurs dénués de tout intérêt, lancés à grand renfort de publicité, et s'en prend surtout au changement de statut social et économique des comédiens :

Il se produisit un revirement total : le cabotin se prit à avoir honte de son petit collant et se mit à aspirer à toute force au chapeau en soie, à la villa et surtout à la visite du pasteur.

A great and drastic change came ; the mummer grew ashamed of his hose and longed for a silk hat, a villa, and above all a visit from the parson.
(p. 121)

On le voit ici, la transgression des milieux sociaux que provoque l'actrice (et pour Moore l'acteur en général) se double pour l'auteur irlandais d'une transgression autre, d'un trouble de la séparation entre les espaces privé et public. De fait, Moore voit dans cette idolâtrie le signe que la société n'est occupée que par le divertissement : « Notre génération se moque désormais du travail. Ce que nous voulons tous, c'est vivre bien et profiter de la vie [*our generation has ceased to care for work ; we all want to live well, to enjoy life*] » (p. 132).

La promotion de l'actrice comme personnage principal de fictions semble également relever de la fascination de l'époque pour la comédie humaine. L'engouement des Européens pour le théâtre est tel à cette époque que l'on pourrait presque parler d'une « société du spectacle » par anticipation. L'image de la « théâtralité » envahit par exemple la société anglaise, si l'on veut bien en croire les titres des ouvrages de Nina Auerbach (*Private Theatricals*) ou d'Elizabeth Burns (*Theatricality : A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*). À la naissance de la sociologie, qu'on date de la fin du XIX^e siècle, correspondrait ainsi la naissance de « rôles » sociaux. Tandis que les bourgeoises s'amuse à jouer dans des « *amateur theatricals* », dans des pièces de « théâtre de salon », que les comédiennes sont invitées à donner chez de grandes bourgeoises des représentations privées, que les hommes politiques ou les ecclésiastiques prennent des cours de diction et les bourgeoises des cours de séduction auprès des actrices, le mot de « comédienne » en vient alors, semble-t-il, à désigner deux entités contradictoires : d'un côté la femme qui exerce le métier d'actrice, de l'autre, la femme trompeuse, celle qui dans la vie ne cesse de jouer la comédie – les polarités privé et public, amatrice et professionnelle s'inversent.

Le « roman de l'actrice » de la fin du XIX^e siècle s'inscrit donc sur un fond de renouvellements divers : importance de l'institution théâtrale ; champs

économiques et sociaux en redéfinition ; réflexion sur de ce que peut être une comédienne ; conscience de l'importance d'une certaine comédie humaine ou sociale ; évolution quant aux symboliques attachées aux espaces privés et publics. Référentielle ou fictionnelle, l'actrice est une arpenteuse privilégiée d'espaces, sur lesquels elle *agit*. Les « espaces » sont en effet essentiels dans le monde du théâtre : une production théâtrale est en un sens une réflexion sur l'espace. L'institution théâtrale fonctionne également selon des catégorisations spatiales qui réservent tel répertoire à un lieu. Enfin, un théâtre est un bâtiment extrêmement spatialisé, avec des frontières nettes qui dessinent des endroits où peuvent et où ne peuvent pas aller les professionnels et les amateurs (François-Denève, 2005). Que va faire l'actrice, maîtresse de ces codes, de ces « théâtres de société », dans une société précisément théâtrale et théâtralisée, où privé et public se brouillent ?

2 Scènes topiques, scènes génériques ?

Au premier degré, fondamentalement, le roman de l'actrice pose une question simple : qu'est-ce qu'une actrice ? Nombre de romans de l'actrice du temps renoncent (enfin ?) au cliché misogyne de la nature par essence hypocrite de la femme, pour se poser la question de la naissance d'un don ou de sa révélation. Pour un Xavier de Montépin – « *Paméla, actrice de dixième ordre au théâtre, était à la ville une comédienne de première force* » (1885, t. 2, p. 94) – il existe une centaine d'auteurs et d'autrices, à mesure que le siècle avance, qui représentent les comédiennes comme de braves ouvrières, soumises à des cadences infernales, extrêmement dévouées à leur travail, professionnelles, vertueuses et incorruptibles dans la sphère privée. Leur stratégie de carrière n'est pas tant celles du réseau et de la sociabilité ou de l'agentivité tous azimuts, que celle de la méritocratie besogneuse, du *cursus honorum* marqué par les apprentissages, les concours, les prix, les auditions ratées ou réussies, les expériences sur les théâtres de province, le retour dans la capitale, le premier succès (François-Denève, 2004 et 2017). Le « roman de l'actrice » est dans ce cas une variante de ces « romans des carrières féminines [*career woman novels*] » que Patricia Thomson étudie (1956, p. 74). Ici encore, cette représentation est d'ailleurs parfaitement en accord avec ce qui s'observe par ailleurs dans la société du temps (Davis, 1991).

En ce sens, les scènes topiques de « théâtre de société » de nos romans pourraient paraître essentielles. Elles seraient vues comme des « enfances de l'art » pour nos actrices, la première confrontation à un public, dans un « *safe space* » qui ne met pas la comédienne face à la méchanceté de spectateurs

non choisis, dans un lieu interlope. Cela ne résiste toutefois pas à l'examen du corpus : ces scènes sont rares, sinon totalement absentes. On passe, dans les premiers romans, de l'actrice isolée dans un espace public où elle est objectivée et admirée, par exemple un musée ou une galerie d'art (Ward, [1884] 1892, p. 15), à une émancipation graduelle de cette figure de Galatée. Les scènes de sortie au théâtre sont en revanche nombreuses : l'actrice en herbe est une spectatrice sensitive et émerveillée. Mais là où Madame Bovary comprend, ou ne comprend pas, que Lucia de Lamermoor, c'est elle, la future actrice des romans de l'actrice, regardant ses futures consœurs sur scène, sait que c'est cela qu'elle veut *faire*, car elle y a trouvé sa *vocation*. Ces scènes de sortie au théâtre affirment que la protagoniste est une comédienne sinon née, qui du moins se reconnaît comme actrice. Nous pourrions avancer une hypothèse quant à la relative absence de scènes de théâtre de société dans nos romans de l'actrice : ces scènes d'initiation reviendraient sans doute à l'idée que l'art de l'actrice est inné, est effet d'une pente naturelle qui se révélerait à cette occasion. Or, la plupart de nos romans de l'actrice, s'ils veulent vraiment parler d'un « devenir-comédienne », démontrent justement que le don, le talent, va avec l'apprentissage et le travail. La comédienne, justement, n'est pas qu'une amatrice – ce qu'est l'actrice du théâtre de société. Elle va plus loin que son simple *amour* du théâtre. Si elle aime le théâtre, elle le travaille. Et si on aime les actrices pour autre chose que leur art, ce n'est pas au théâtre de société, dans un salon, qu'on les fait l'exercer, mais ailleurs, et avec d'autres talents ...

L'actrice professionnelle, toutefois, est souvent vue « en société », dans cette sphère semi-privée, semi-publique, qui est celle de la sociabilité. *Par métaphore* se joue alors un théâtre de salon, de société, auquel justement la vraie actrice ne joue pas (c'est un métier et non un divertissement, pour elle), et dont elle n'est en tout cas pas dupe, puisqu'elle fréquente en professionnelle le monde du théâtre. Ici, la vraie comédienne se distingue de ces « *social beauties* » (« beautés mondaines »), femmes du monde ou salonnières, qui ne sont dites « comédiennes » que par métaphore, mais qui, souvent, veulent sortir de ce théâtre de société privé pour rejoindre le « vrai » théâtre – dans lequel elles ne peuvent qu'échouer, faute d'un talent qui leur permette de s'élever plus haut que le théâtre de (la) société où elles brillent de façon fallacieuse – le « *fake* », la « feintise », a changé de camp.

Dans *Facing the Footlights* (1883) de Florence Marryat, Lady Mirabel Sefton, fille d'un pair (« *peer* ») irlandais nécessairement, mais enrichie par un beau mariage, se toque en effet de devenir actrice, car :

Elle était en quête d'une arène nouvelle où déployer ses charmes. La scène était exactement ce qu'il lui fallait. Elle lui offrait la possibilité de

mettre en avant ses talents sans avoir à cacher ses charmes, en sorte que sa vanité en était doublement comblée.

She wanted a new arena for the display of her attractions. The stage was the very thing. It offered her an opportunity of showing off her talent without concealing her personal charms, and so her vanity was doubly gratified. (1883a, t. II, p. 47)

Lady Mirabel rejoint là une mode du temps, nous dit la narratrice :

Le théâtre en était arrivé à ce passage délicat où il s'était transformé en estrade sur laquelle des beautés professionnelles et leurs nobles admirateurs pouvaient parader devant un public.

The stage has come to a pretty pass when it is turned into a platform, on which professional beauties and their aristocratic admirers may exhibit themselves to the public. (t. III, p. 86)

En dépit de cours divers – elle apprend à « se tenir droite, marcher, placer ses gestes, dire ses répliques [*to stand, to walk, and wave your hands about, and speak your words*] » (t. II, p. 44), Lady Mirabel échouera sur une « vraie » scène : la description de ses débuts à Heartpool dans *As you like it* (*Comme il vous plaira* de Shakespeare) reprend les critiques souvent entendues à l'égard des (mauvaises) comédiennes professionnelles : c'est une statue aux « gestes codifiés, sans âme [*stilted gesture ; no soul*] » (t. III, p. 83). Pour Dora, la « vraie actrice », Lady Mirabel ne sera jamais qu'une « actrice de salon [*private actress*] », par opposition à la « comédienne professionnelle [*regular actress*] » (t. II, p. 61) qu'elle est. On notera que « public » est devenu « *regular* », par une intéressante inversion : la « femme publique », l'actrice du théâtre public, est désormais une régulière ...

C'est donc par métaphore que se joue le théâtre de société : les mondaines au jeu faux servent à légitimer le talent de la vraie actrice et à affirmer la respectabilité de la profession : dans *Peeress and Player* (1883), la comédienne Susie, devenue l'épouse de Lord Luton, une « *peeress* », donc, affronte Mrs Lambert, ex-amie de son mari. Mrs Lambert n'apprécie guère que son « ancien rôle [*former "rôle"*] » – en français dans le texte – soit fini (Marryat, 1883b, t. II, p. 206). Susie lui assène alors :

Mrs Lambert, du théâtre sort souvent moins de choses mauvaises que de nombre de salons aristocratiques. Il en sort même du bon.

There is far less harm on the stage and far more good comes of it, than from many aristocratic drawing rooms, Mrs Lambert. (p. 211)

3 Espèces d'espaces et sphères séparées ?

Il faut dire que dans nos romans de l'actrice, la plupart des comédiennes viennent de milieux modestes. Elles n'ont donc pas l'occasion de se frotter au théâtre de salon, sauf, paradoxalement, quand elles sont déjà « arrivées ». Mais le théâtre qu'elles pratiquent semble avoir la même fonction que le théâtre de société pour les femmes des milieux plus élevés. Ainsi, le théâtre « officiel » constitue pour nos actrices, très souvent, l'apprentissage d'un rôle social. Dans *Aus dem Tagebuche einer deutschen Schauspielerin*, la narratrice s'interroge par exemple sur les motifs qui ont fait choisir à ses collègues la profession d'actrice et fait cette suggestion :

Elles voulaient qu'on les fête, qu'on les convoite, incarner de belles dames aux beaux atours, de petits êtres délicats, des femmes qui aiment ou des femmes qui sont aimées, de façon heureuse ou tragique, des héroïnes passionnées.

[*Sie wollen gefeiert, begehrt werden, im schönen Kleiderne feine Damen, poetische zarte Wesen, glücklich und unglücklich geliebte und liebende Frauen, gefühlsgewaltige Heldinnen darstellen.*] (Scharfenstein, 1912, p. 236)

Il s'agit bien du théâtre *de la société*, des rôles assignés au genre féminin, qui se donne à voir sur les planches. Dans *Sister Carrie*, Carrie joue également sur scène quelque chose qui renvoie à un théâtre de société, à défaut d'être social. Il s'agit de « concoctions de salon, dans lesquels des hommes et des femmes, en costumes somptueux, souffrent les affres de l'amour et de la jalousie dans des décors chamarrés d'or [*drawing-room concoctions in which charmingly overdressed ladies and gentlemen suffer the pangs of love and jealousy amid gilded surroundings*] » (Dreiser, [1900/1907] 1981, p. 287)⁴.

Le « roman de l'actrice », ainsi, reste souvent un roman de mœurs plus qu'un roman de l'artiste : il est difficile de penser la condition de la femme hors d'un cadre *privé*. Le théâtre de l'actrice reste soumis au regard masculin

4 Il s'agit d'une pièce de Brander Matthews et George H. Jessop, intitulée *A Gold Mine*. Cité dans la traduction de Jeanne-Marie Santraud.

et à la pression sociale. Dans *My Sister the Actress* (1881) de Florence Marryat, la protagoniste Elizabeth Selwyn, chassée de la maison bourgeoise à laquelle elle appartient (sa mère décide de quitter un mari infidèle et l'opprobre social tombe sur elle), doit faire montre en public de ses talents, avant de réintégrer son monde, celui de la bourgeoisie, pour devenir ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être – non un « ange du foyer [*angel of the house*] », mais un « ange de paix [*angel of peace*] » : rédemption de l'actrice par l'actrice, qui maintient l'ordre social et réconcilie les sphères séparées du public et du privé, du théâtre de société et du théâtre tout court. De la même façon qu'il y a un âge pour le théâtre de société, ou un lieu, au-delà duquel cet exercice mondain n'est plus recevable, ou devient ridicule, dans les romans de l'actrice, la question est souvent posée de savoir ce que l'actrice peut faire de son don et de ses talents. Devenir une star ? Dans ce cas, elle doit renoncer à son état de femme. Paradoxalement, les scènes de théâtre de société (par métaphore) dans les romans de l'actrice, si elles affirment l'existence d'une actrice, sont là également pour la ramener dans le domaine privé, social, et non pour réellement l'emmenner vers la « carrière » publique, sauf très rares exceptions.

Le théâtre « officiel » va servir de théâtre de société d'une autre façon encore. Moore, et en un sens Germain également, avaient déjà évoqué le fait que les femmes sont désormais en surnombre, au sens où on ne peut toutes les marier : elles doivent se trouver une profession. Le théâtre va devenir ce lieu, public, qui permet de pallier les défaillances de la société dans les matières qui relèvent *a priori* du privé. On voit ici toute la contradiction, que souligne Moore : dans un monde qui raisonne en « *separate spheres* », la femme ne peut être un « *angel of the house* », mais il n'y a plus assez de « *houses* » – le souci est du côté de la statistique. La femme en surplus fera donc du théâtre (qu'on appelle d'ailleurs souvent « *house* » en anglais) pour devenir un « *angel* » public – et nombre de romans de l'actrice, souvent anglais, souvent écrits par des femmes, tentent de négocier cet oxymore. Le *Strand* (la zone du théâtre, à Londres) devient ainsi un monde extraterritorial qui ne relève ni du privé ni du public, mais d'un entre-deux. Les actrices, femmes publiques, s'y livrent au théâtre, un théâtre bien intégré dans le champ social, un « théâtre de société », mais hors cercles privés, qui va paradoxalement leur permettre de réintégrer le privé, comme l'exige la contrainte sociale : la société, qui les a mises dans une position surnuméraire, leur permet de négocier un passage par la scène publique, où elles apprennent à jouer à la perfection un rôle social qui n'a cessé de leur être assigné : devenir une épouse – c'est bien la fonction du théâtre de société au vrai sens du terme. *Only an Actress* (1883) d'Edith Stewart Drewry et *An Actress's Husband* (1909) de Gertrude Warden se terminent tous deux par une « sortie » de l'actrice, hors du monde du théâtre, et par son entrée

dans la société, par le mariage. Le jeu de mots est facile, et fréquent, entre « *of* » et « *off* » : il s'agit d'être d'abord une « lady sur/de la scène [*lady of the stage*] » pour pouvoir devenir une « lady hors de la scène [*lady off the stage*] » : c'est bien en « *off* », dans le privé, hors jeu, que l'amour véritable se montre, comme l'indique le titre *Stage Love and True Love* (1900) de Gertrude Warden, que l'on pourrait traduire par « amour de théâtre et amour sincère ». Ce n'est jamais qu'une question de rôles et de surplus, et surtout de rôles assignés par la société ; dans *A Lost Eden* (1904), Mary Elizabeth Braddon théorise ainsi la façon qu'a l'actrice de faire une fin :

jusqu'au moment où le mariage avec un homme fortuné ne l'entraîne loin des planches ou jusqu'au moment où la marche du Temps la forcerait à se cantonner aux vieilles tantes célibataires, aux mégères, et non plus aux épouses et aux veuves.

till marriage with a man of means removed her from the boards, or until encroaching Time compelled her to take to spinster aunts and termagant mothers-in-law, instead of wives and widows. (p. 140)

4 La maîtresse du jeu

Cet escamotage de la comédienne du public au privé, toutefois, est-il un signe de défaite ? De la même façon que l'actrice professionnelle dénonce le manque de talent de la comédienne de société, par métaphore, la comédienne professionnelle, dans un salon mondain, jouant vrai, expose la *fallacie* et la *feintise* de la société en son entier, faisant preuve d'*agency* et d'une indubitable puissance.

Il y a dans notre corpus une scène de théâtre de société, mais qui voit jouer, dans un salon, une actrice déjà professionnelle : la scène n'est pas une révélation pour l'actrice, mais pour les autres. Dans *La Duchesse bleue* (1898) de Paul Bourget, l'actrice joue dans le salon de sa rivale une scène d'*Adrienne Lecouvreur* de Scribe et Legouvé, dans laquelle Adrienne, devant sa rivale, interprète une scène de *Phèdre*, le « monologue d'Ariane abandonnée » : une actrice, devant sa rivale, joue donc une scène de théâtre où une actrice joue devant sa rivale - on voit la complexité du dispositif. Doublement comédienne, en société, Camille joue donc, et, avec « le geste dénonciateur qui est dans *Adrienne* », « elle désigne Anne en parlant des "femmes hardies" » (Bourget, [1898] 1935, p. 213). Toujours dans ce roman, Camille utilise ses dons de comédienne pour sauver la réputation d'une femme mariée, en jouant précisément sur la réputation d'amoralité des comédiennes. Alors que le mari va surprendre

les amants (situation théâtrale), Camille a un réflexe professionnel et improvise la femme adultère en endossant son manteau :

ce fut une de ces scènes rapides dont les acteurs eux-mêmes croient rêver quand ils se la rappellent plus tard – et ils ne sauraient dire s'ils en ont éprouvé une sensation de comédie ou de tragédie. (p. 186)

Si théâtre de société il y a dans notre corpus, c'est parce que les comédiennes ont passé le stade du jeu mondain et sont capables d'improviser du théâtre de société à vocation proprement morale. Un autre roman de Bourget fonctionne d'ailleurs sur le même modèle : *Mensonges* (1887) oppose en effet deux « comédiennes » : Colette, d'un côté, l'actrice de profession, sensuelle, infidèle, bisexuelle et cynique, mais finalement « bonne fille » ([1887] 1948, p. 303) et Suzanne, de l'autre, une « comédienne du monde », bourgeoise habile à tromper et à jouer avec les sentiments des hommes. À la fin du roman, confondu, le jeune dramaturge René Vincy, convaincu de la duplicité de Suzanne, s'exclame devant son mentor Claude, amant passionné de Colette : « vous aimiez une Colette, une actrice, une créature qui avait eu des amants avant vous ! Au lieu qu'elle ! » et l'actrice, enfin réconciliée avec Claude Larcher, affirme avec sagesse : « quelle comédie que la vie et quelle sottise d'en faire un drame ! » (p. 251 et 316). L'actrice a décidément tout compris de ce grand théâtre qu'est le monde, ou la société.

Dans *Graf Petöfy* (1884) de Theodor Fontane, l'actrice commente également :

En général et sur ce point tu as raison, ce qui va avec un comte est une comtesse ; qui voudrait le nier ? Mais quand ce ne peut être une comtesse, ce qui vient immédiatement après la comtesse, c'est la comédienne, parce qu'elle est – à toi, je peux me permettre de le dire – la plus proche de la comtesse. Car qu'est ce qui importe le plus dans les couches dites supérieures ? Mais tout simplement que l'on sache porter une traîne et mettre un gant et l'enlever avec un certain chic. Et c'est justement ce que nous apprenons, et pour cause. Puisque tant de choses dans la vie relèvent de la comédie ; et celui qui, par son métier, connaît ce jeu avec toutes ses ficelles petites ou grandes, a un pas d'avance sur les autres et transpose facilement cela de la scène dans la vie⁵.

[*Im Allgemeinen, darin hast du recht, gehört zu einem Grafen eine Gräfin ; wer wollte das bestreiten ? Aber wenn es keine Gräfin sein kann, so kommt*

5 Cité dans la traduction de D. Modigliani.

nach der Gräfin gleich die Schauspielerin, weil sie, dir darf ich sagen, der Gräfin am nächsten steht. Denn worauf kommt es in der sogenannten Oberschicht an? Doch immer nur darauf, daß man eine Schleppe tragen und einen Handschuh mit einigem Schick aus- und anziehen kann. Und sieh, das gerade lernen wir aus dem Grunde. So vieles im Leben ist ohnehin nur Komödienspiel, und wer dies Spiel mit all seinen großen und kleinen Künsten schon von Metier wegen kennt, der hat einen Pas vor den anderen voraus und überträgt es leicht von der Bühne her ins Leben.] ([1884] 1959, vol. II, p. 72)

Dans *Les Morts qui parlent* (1899) d'Eugène-Melchior de Vogüé, enfin, Elzéar est l'objet d'une rivalité entre Daria, la princesse Véraguine, et Rose Esther, l'actrice. Rose se veut femme du monde : « Esther s'étudiait visiblement à bannir de sa parole et de sa personne tout ressouvenir de l'actrice, à paraître dame jusqu'au bout des ongles » et pose d'ailleurs comme principe la fin de la femme de salon, bientôt remplacée selon elle par la comédienne :

La femme de théâtre, pour peu qu'elle sorte du pair, est déjà aujourd'hui la rivale, l'égale des femmes les plus enviées, les plus respectées. [...] [E]ncore un peu, et la comédienne bien douée, belle illustre, sera l'unique puissance féminine, l'unique régulatrice de ce monde en décomposition [...] seule, la comédienne qui aura en main ces armes pourra relever la vraie citadelle française, le salon dictatorial où tout se prépare, où tout se consomme. (p. 134 et 146)

Voici donc le théâtre de société que prépare la comédienne fin de siècle : une société que la femme de théâtre aura phagocytée.

Ainsi le XIX^e siècle est-il traversé de questions sur les sphères publique et privée, que l'actrice perturbe, et sur la théâtralité-même de la société, que l'actrice trouble également. Les « romans de l'actrice » permettent de rendre compte de ces obsessions. Il est donc bien question ici de « représentation » (qu'est-ce que la comédienne, ou la femme, en représentation ?), de « création » (quel est ce « jeu » de la femme qui joue, en public et en privé ?) et aussi de sociabilité (les femmes qui jouent ne jouent pas sur le même terrain ou dans la même sphère). Pas de théâtre de société à proprement dit pour la vraie actrice des romans de l'actrice de la fin du XIX^e siècle : son aire de jeu est ailleurs. Si elle consent à jouer en société, pour elle, c'est pour en saper la théâtralité fallacieuse, voire, la détruire tout court. La comédienne est une artiste exemplaire, en quête de vrai : la comédienne seule sait où est le jeu, et comment (en) jouer.

Bibliographie

- AUERBACH Nina, 1990, *Private Theatricals*, Camb., Mass., Harvard UP.
- BOURGET Paul, 1948, *Mensonges* (1887), Paris, Fayard.
- BOURGET Paul, 1935, *La Duchesse bleue (récit d'un peintre)* (1898), Paris, Plon. Voir aussi *Trois Âmes d'artistes*, feuilleton, première version du roman.
- BRADDON Mary Elizabeth, 1904, *A Lost Eden*, London, Hutchinson.
- BURNS Elizabeth, 1972, *Theatricality. A Study of Conventions in the Theatre and in Social Life*, Harlow, Longman.
- DAVIS Tracy C., 1991, *Actresses as Working Women : their Social Identity in Victorian Culture*, London et New York, Routledge.
- DREISER Theodore, 1996, *Sister Carrie* (1900/1907), trad. Jeanne-Marie Santraud, Paris, J. Losfeld.
- DREISER Theodore, 1981, *Sister Carrie* (1900/1907), University of Pennsylvania Press.
- DREWRY Edith Stewart, 1883, *Only an Actress : a Novel*, London, J. & R. Maxwell.
- FONTANE Theodor, 1997, *Le Comte Petöfy*, trad. D. Modigliani, Paris, Le Serpent à Plumes éditions.
- FONTANE Theodor, 1959, *Graf Petöfy* (1884), dans *Sämtliche Werke*, vol. II, München, Verlagshandlung, 1959.
- FRANÇOIS-DENÈVE Corinne, 2017, « L'Actrice dûment chapitrée », dans Claire Colin, Aude Leblond et Thomas Conrad (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre, du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 185-200.
- FRANÇOIS-DENÈVE Corinne, 2005, « "Public Women, Private Stage ?" : the Debate on "Separate Spheres" in Victorian Women's "Actress Novels" », *Feminismo(s)*, n° 5, dir. Teresa Gómez Reus, p. 39-55. DOI : <https://doi.org/10.14198/fem.2005.5.03>.
- FRANÇOIS-DENÈVE Corinne, 2004, *Le "Roman de l'actrice" 1880-1916 (domaines anglo-saxon, germanique et français)*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV Sorbonne.
- GERMAIN Auguste, 1892, *Bichette, scènes de la vie théâtrale*, Paris, Ernest Kolb.
- GOETSCHEL Pascale et YON Jean-Claude (dir.), 2014, *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine ».
- KENT Christopher, 1977, « Image and Reality : the Actress and Society » dans Martha Vicinus (dir.), *A Widening Sphere : Changing roles of Victorian Women*, Bloomington, Indiana UP.
- MARRYAT Florence, 1883 (a), *Facing the Footlights*, London, F.V. White.
- MARRYAT Florence, 1883 (b), *Peeress and Player*, London, F.V. White.
- MARRYAT Florence, 1881, *My Sister the Actress. A Novel*, London, F.V. White.
- MARTIN-FUGIER Anne, 2001, *Comédienne. De Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil.
- MARSHALL Gail, 1998, *Actresses on the Victorian Stage. Feminine Performance and the Galatea Myth*, CUP.

- MONTÉPIN Xavier de, 1885, *Le Roman d'une actrice*, t. 1, *Paméla (des Variétés)*, t. 2, *Madame de Franc-Boisy*, Paris, Dentu.
- MOORE George, 1913, « Mummer Worship », *Impressions and Opinions* (1891), London, T. Werner Laurie.
- SCHARFENSTEIN Helene, 1912, *Aus dem Tagebuche einer deutschen Schauspielerin*, 12^e éd., Stuttgart, Robert Lutz, coll. « Memoiren Bibliothek ».
- THOMSON Patricia, 1956, *The Victorian Heroine, a changing ideal 1837-1873*, Londres, Oxford UP.
- VOGÜÉ Eugène-Melchior de, 1899, *Les Morts qui parlent*, Paris, Plon et Nourrit.
- WARD Humphry, Mrs, 1892, *Miss Bretherton* (1884), Leipzig, Tauschnitz.
- WARDEN Gertrude, 1909, *An Actress's Husband*, London, C.H. White.
- WARDEN Gertrude, 1903, *Beauty in Distress, A Story of the Stage*, London et Digby, Long.
- WARDEN Gertrude, 1900, *Stage Love and True Love, a Story of the Theatre*, Londres, W. Stevens, coll. « the Family Story-teller ».

Les théâtres de Jane Dieulafoy : entre intimité et arènes

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

Résumé

Jane Dieulafoy (1851-1916), après ses activités d'archéologue, a été conférencière au Théâtre national de l'Odéon, organisatrice de spectacles de théâtre de société avec son époux Marcel Dieulafoy, co-auteur du *Théâtre dans l'intimité* (1900) et librettiste de *Parysatis*, un drame en un prologue et trois actes, tiré de son roman éponyme, sur une musique de Camille Saint-Saëns, représenté dans les Arènes de Béziers. Médiation culturelle, sociabilité d'un théâtre amateur élitiste et participation à ce qui serait aujourd'hui une « super-production » sont les pôles d'une activité singulière qui mérite d'être analysée et qui illustre une conquête féminine de la scène à l'aube des grands changements du siècle.

Mots clés

Dieulafoy (Jane) – théâtre amateur – médiation culturelle – sociabilité – Saint-Saëns (Camille)

Abstract

Jane Dieulafoy (1851-1916), after her activities as an archaeologist, was a lecturer at the National Theater of the Odeon, an organizer of amateur theater performances with her husband Marcel Dieulafoy, co-author of *Theater in Intimacy* (1900) and librettist of *Parysatis*, a drama in a prologue and three acts, taken from his eponymous novel, with music by Camille Saint-Saëns, performed in the Arènes of Béziers. Cultural mediation, sociability of an elitist amateur theater and participation in what today would be a “super-production” are the poles of a singular activity which deserves to be analyzed and which illustrates a female conquest of the stage at the dawn of the great changes of the century.

Keywords

Dieulafoy (Jane) – amateur theater performances – cultural mediation – sociability – Saint-Saëns (Camille)

La vie si riche de Jane Dieulafoy (1851-1916), archéologue, autrice, journaliste et photographe, a suscité de nombreux ouvrages biographiques¹. Alors qu'elles témoignent fortement de son implication dans la vie culturelle, ses activités théâtrales ont moins intéressé la critique. Jane Dieulafoy est pourtant successivement conférencière au Théâtre national de l'Odéon, organisatrice de spectacles de théâtre de société avec son époux Marcel Dieulafoy – ce qui donne lieu à un livre co-signé, *Le Théâtre dans l'intimité* (1900) – et enfin librettiste de *Parysatis*, drame en un prologue et trois actes, tiré de son roman éponyme (1890), sur une musique de Camille Saint-Saëns, et représenté dans les Arènes de Béziers en 1902. Médiation culturelle, sociabilité d'un théâtre amateur élitiste et participation à ce qui serait aujourd'hui une « super-production » sont les pôles d'une activité singulière qui mérite d'être analysée et évaluée, en voyant comment Jane Dieulafoy, initialement collaboratrice de son époux Marcel, impose sa marque.

1 Une vie foisonnante

Née en 1851 à Toulouse dans une riche famille commerçante, la jeune fille est envoyée faire ses études au couvent parisien de l'Assomption, qu'elle quitte en 1869. Elle épouse l'année suivante Marcel Dieulafoy, né en 1844, polytechnicien et ingénieur des Ponts et Chaussées. Durant la guerre de 1870, Marcel n'est pas mobilisable en raison de ses occupations professionnelles. Il s'engage néanmoins dans l'armée et Jeanne décide de le suivre. On trouve là des traits caractéristiques de la jeune femme : la notion de couple inséparable, le refus de la vie traditionnelle féminine et le patriotisme.

À Toulouse où Marcel est par la suite en poste, lors du chantier pour le nouveau musée des Augustins, le couple fait la connaissance de Viollet-le-Duc. Marcel émet alors l'hypothèse d'une influence orientale et plus précisément persane sur l'architecture occidentale. Revenus à Paris, les Dieulafoy organisent à leurs frais une première expédition archéologique en Perse, à Suse, en 1881-1882. Jane, qui s'est initiée à la photographie (voir Péron, 2021), tient

1 Par exemple sous la plume de Jean et Ève Gran-Aymerich (1990) et d'Audrey Marty (2020).

un journal et, dès ce premier voyage, va au-delà du rôle assigné aux épouses de voyageurs, explorateurs ou archéologues, souvent réduites à la partie logistique. Les Dieulafoy reviennent à Paris après 14 mois d'expédition. Jeanne adopte définitivement les cheveux courts et le costume masculin avec autorisation officielle.

Les deux époux entrent en littérature grâce à leur expédition. Jane signe les photos accompagnant les ouvrages de Marcel, consacrés à la Perse antique, notamment *L'Art antique de la Perse, Achéménides, Parthes, Sassanides* (1884). Mais elle devient auteure à part entière en publiant son journal de voyage, qui mêle ses observations sur la vie quotidienne (la leur comme celle des habitants) et les fouilles, dans l'hebdomadaire *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, créé par Édouard Charton, patronné par Hachette et distribué dans les gares, ce qui lui vaut une renommée importante. *La Perse, la Chaldée et la Susiane* « par Mme Jane Dieulafoy, officier d'académie », est publiée de 1883 à 1886.

Accompagnés de Charles Babin et Frédéric Houssay, les Dieulafoy partent pour leur deuxième expédition de décembre 1884 à juillet 1886 pour des fouilles à Suse, dans le palais royal (à la suite de William Kenneth Loftus), notamment dans le cadre de l'excavation de la salle du trône ou *Apadana*. Malgré des difficultés matérielles, politiques et religieuses (les habitants se méfient des fouilles en général et surtout quand elles s'approchent du lieu de pèlerinage qu'est le tombeau du prophète Daniel), les fouilles sont fructueuses. Les Dieulafoy dégagent en 1885 un chapiteau avec deux avant-corps de tauraux et des frises (notamment celle dite « des lions » et celle « des archers ou des Immortels »). Après diverses péripéties, les résultats de leurs découvertes arrivent au musée du Louvre, sont classés et présentés. Le 6 juin 1888, le président de la République, Sadi Carnot, inaugure les deux salles du musée consacrées à Suse.

Jane publie son nouveau journal de fouilles, toujours dans *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages* en 1887-1888 (au deuxième semestre, sous le titre *À Suse, 1884-1886. Journal des fouilles par madame Jane Dieulafoy, textes et dessin inédits*). Mais elle donne surtout en livre les chapitres précédemment publiés en feuilleton². Dès lors les livres s'enchaînent, témoignant de sa célébrité

2 Paraît ainsi *La Perse, la Chaldée et la Susiane* « par Mme Jane Dieulafoy, chevalier de la légion d'honneur, officier d'académie. Relation de voyage contenant 336 gravures sur bois d'après les photographies de l'auteur et deux cartes » (1887a), ouvrage dédié à sa mère et à Louis de Ronchard, directeur des musées nationaux, caution scientifique et ami des époux. Le livre reçoit le prix Montyon (section prix de littérature). L'année suivante (1888), paraît *À Suse : journal des fouilles, 1884-1885* « par Mme Jane Dieulafoy, chevalier de la légion d'honneur, lauréat de l'Académie française, ouvrage contenant 121 gravures sur bois et 1 carte ».

grandissante, liée à sa connaissance de la Perse et plus généralement de l'Antiquité, puis à ses voyages européens. Jane publie plusieurs romans historiques, dont *Parysatis* (1890), centré sur la fille illégitime d'Artaxerxès 1^{er}, roi perse de la dynastie achéménide, qui sera mère de quatre fils et deux filles. Ce livre reçoit en 1891 le Prix Jules Favre de l'Académie française (un prix décerné tous les deux ans à un ouvrage écrit par une femme). Suivent *Volontaire, 1792-1793* (1892), sur l'héroïsme guerrier d'une jeune fille travestie du Hainaut ; *Rose d'Hatra* (1893), qui renoue avec l'antiquité mésopotamienne ; *L'Oracle* (1893), inspiré d'Hérodote, dont l'introduction porte sur le roman historique ; *Frère Pélagie* (1894), inspiré par la Légende Dorée autour de Pélagie d'Antioche, à nouveau sur le travestissement. *Déchéance* (1897a), un dernier roman, au sujet contemporain celui-ci, blâme le divorce. Jane publie également des essais, notamment sur l'Espagne : *Aragon et Valence : Barcelone, Saragosse, Sagonte, Valence : les beaux-arts, les mœurs, les coutumes* (1901a), *Castille et Andalousie ...* (1908) et *Isabelle la grande reine de Castille (1451-1504)* (1920), dont la publication est retardée par la guerre de 1914-1918.

2 Les conférences théâtrales

Chronologiquement, le premier rapport public de Jane avec le théâtre naît avec les « Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon », suivies d'autres, en particulier sur la littérature espagnole, et poursuivies jusque dans les années 1910³.

Les conférences publiées de l'Odéon montrent que Jane est régulièrement invitée lorsque le théâtre est sous la direction de Paul Ginisty et qu'elle est la seule femme, parmi une liste impressionnante d'hommes, dont Maurice Barrès, Ferdinand Brunetière, Léo Claretie, René Doumic, Jules Lemaître, Francisque Sarcey et Eugène Lintilhac. Elle intervient sur des pièces antiques, en raison de sa renommée d'archéologue : *Les Perses* d'Eschyle le jeudi 12 novembre 1896⁴, puis *Œdipe à Colone* de Sophocle le jeudi 11 novembre 1897⁵. Elle poursuit avec

-
- 3 Edmond Pottier écrit dans l'introduction à *Isabelle la grande reine de Castille (1451-1504)* de Jane Dieulafoy : « Dans de nombreuses conférences, faites à l'Odéon, au Théâtre Fémina, à l'Université des Annales, elle donna une plus grande place à son cher théâtre espagnol. En province même et à l'étranger, elle vint échauffer de sa paroles les sympathies pour l'histoire de l'art de l'Espagne et du Portugal » (Dieulafoy, 1920, p. VIII).
 - 4 Nous donnons les dates répertoriées dans les *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon* parues entre 1897 et 1907 chez Crémieux. Il y a quelques divergences avec les tableaux de Roger Semichon (1910).
 - 5 Roger Semichon (1910) donne la date du 4 novembre 1897.

Bajazet le jeudi 1^{er} décembre 1898, en tant que spécialiste et vulgarisatrice de l'Orient, puis Racine encore avec *Britannicus* le 17 décembre 1899⁶; *Le Cid* le mercredi 7 novembre 1900⁷, au moment de ses voyages et publications sur l'Espagne; et *Amphitryon* le mercredi 20 mars 1901⁸, sur « *Les Enfants d'Édouard* et le théâtre de Casimir Delavigne »⁹.

Certaines caractéristiques communes permettent d'établir son profil de conférencière. Les textes sont longs (une trentaine de pages, moins pour *Bajazet* et *Les Enfants d'Édouard*). Elle parle plus en historienne qu'en littéraire. Soucieuse du contexte historique, elle indique pour *Les Perses*: « Ce fut sous l'archonte Menon, sans doute en 472 et huit ans après Salamine, qu'Eschyle donna cette œuvre incomparable » (1897b, p. 7). Pour *Œdipe à Colone*, « les Grandes Dionysies commencèrent par la fête des Asclépias » (1898, p. 4). Elle évoque pour *Bajazet* le règne de Mourad IV et la réception de la pièce à travers Mme de Sévigné et Corneille (1899). Elle relève les inexactitudes historiques :

Seulement, comme tout poète enivré des sons de sa lyre, Eschyle ne s'inquiétera d'aucun obstacle. La vérité historique, la religion, la géographie, les mœurs, les coutumes, les événements, la vraisemblance seront méconnus s'ils s'opposent au développement de l'action. (1897b, p. 16-17)

Elle entend satisfaire l'attente du public, à travers un tableau de la Perse amorcé par: « Combien la réalité était différente » (1897b, p. 21). Elle peint alors la beauté de Suse, l'acropole royale, l'*Apadana*, son escalier gigantesque, ses frises de lions, ses jardins et ses sculptures, dont celles rapportées au musée du Louvre.

Cette approche historique est toutefois modulée par l'idée du moment et de l'homme providentiels, développés à propos des *Perses*: « et la Grèce trouve pour interprète un génie âpre, viril, puissant comme la génération qu'il personnifie; et la Grèce a ce bonheur qu'Eschyle chante la victoire au lendemain de la mêlée » (1897b, p. 4). Jane se défend par ailleurs de confondre littérature et histoire – « D'ailleurs les qualités d'une œuvre dramatique ne sont pas celles de l'histoire » (p. 34) – et soutient l'invention de Julie dans *Britannicus* (1900).

Son approche critique est assez traditionnelle. Elle mêle l'étude des sources, notamment dans sa conférence sur *Le Cid* – « En vérité, la comédie de Guillem

6 Crémieux indique qu'il s'agit d'un jeudi, comme les dates précédentes, mais le 17 est un dimanche. Semichon (1910) donne le jeudi 21 décembre 1899.

7 Semichon (1910) donne le vendredi 20 décembre 1901.

8 La conférence est publiée en 1902, année qui n'est pas consultable à la BnF.

9 La conférence est publiée sans date en 1906-1907.

de Castro est une œuvre admirable, que Corneille a suivie d'aussi près que de Castro avait lui-même suivi le *Romancero* » (1901b, p. 9) – et les considérations impressionnistes ou psychologiques, tout comme la critique de l'époque. Elle reconstitue la psychologie de Xerxès, « reconquis par la vie orientale » (1897b, p. 27) à son retour en Perse. Ses remarques sont peu dramaturgiques, mais plutôt de l'ordre du constat, comme ce résumé d'*Œdipe* :

Mais voici que le destin d'Œdipe va s'accomplir. Il a loué ses filles dévouées et maudit ses fils coupables, il a reçu l'hospitalité des Euménides. Les prédictions de l'oracle se sont vérifiées, le tonnerre gronde, il doit mourir. (1898, p. 9)

Dans la tradition des exercices scolaires, elle pratique des parallèles entre pièces (*Rodogune* et *Nicomède*) et auteurs : « Racine eût-il été Racine, s'il eût précédé Corneille ? » (1900, p. 153). Elle a l'idée d'un progrès par enrichissements artistiques et moraux, notamment à propos du *Cid* :

Au caractère espagnol il emprunte les qualités chevaleresques et romanesques, et, avec elles, il ennoblit notre théâtre, à un moment où l'Italie ne lui avait encore apporté que son naturalisme. À cette société corrompue du temps ou plutôt de la cour de Henri IV et de Marie de Médicis, il vient proposer le nouvel idéal moral qui sera celui du XVII^e siècle. (1901b, p. 22)

Elle pratique néanmoins des digressions révélatrices de ses opinions, notamment sur les femmes et le patriotisme, deux valeurs fortes de ses engagements. La conférence sur *Œdipe* contient un long passage sur les femmes :

Voyons quel était l'état moral de la femme dans la société grecque. Ainsi, je ne m'écarterai pas de mon sujet ; le contraste entre la réalité et l'idéal rêvé par Sophocle appuiera d'arguments nouveaux l'idée que je me fais d'*Œdipe à Colone*. (1898, p. 17)

Sa synthèse, après la revue des figures féminines, est clairement critique et argumentée :

si l'on ouvre même les portes mal closes des gynécées divins, on rencontre le même mélange de vertus passives et de qualités sans relief, mêlées à des défauts et même à des vices. (p. 20)

Jane développe en effet l'idée que le gynécée, une « prison déguisée », « repousse les rouages d'exception » : « Désormais tout s'efface dans l'ombre du gynécée » (p. 21). Elle conclut également plusieurs conférences par un vibrant appel patriote, comme à la fin de celle sur *Les Perses* :

À votre tour, écoutez l'œuvre de ce héros, et si vous voulez partager l'émotion et comprendre l'enthousiasme de ses antiques auditeurs, caressez au fond de l'âme l'espoir qu'il nous naîtra un jour un Eschyle et que le destin favorable à la France permettra au poète, après avoir vaincu comme soldat, de prendre la lyre d'or et de chanter la douleur, les larmes et l'infortune de nos ennemis. (1897b, p. 35)¹⁰

Elle use d'une rhétorique efficace pour toucher son public, en alternant les formules frappées – « La discorde régnait parmi les Grecs. C'était à qui commanderait, c'était à qui n'obéirait pas » (p. 3) – et les allusions contemporaines pour faire sourire, à propos des édiles avarés – toujours dans sa conférence sur *Les Perses* (1897b, p. 11) – ou des querelles entre l'auteur d'une pièce et les acteurs qui la jouent, dans celle sur *Britannicus* : « Ignorez-vous que, de l'autre côté de l'eau, on prétend corriger Dumas, châtier Lavedan et améliorer Henri de Bornier ? » (1900, p. 151) Elle adapte ses propos en fonction du public et de la pièce : elle ne résume pas *Britannicus*, bien connu, mais prépare la représentation des *Perses* :

un traducteur aussi respectueux du texte que maître de sa langue, un compositeur que les Athéniens eussent applaudi, des artistes épris de l'œuvre qu'ils vont interpréter, vous feront sentir mieux que moi la grandeur de ce drame. (1897b, p. 12)

Sans se mettre en scène (hormis quand elle rappelle avoir joué l'un des enfants d'Édouard dans la pièce éponyme de Casimir Delavigne¹¹), elle n'hésite pas à donner son avis, quitte à exprimer son désaccord avec les historiens au sujet de *l'aurea domus* de Néron : « Une œuvre d'art, elle ne le fut jamais » (1900, p. 168).

10 De même, à la fin de celle sur *Le Cid* : « Que ses vers soient pour vous comme un code de vos devoirs envers la patrie, que ses préceptes si purs soient comme le rituel des sacrifices à l'honneur et du culte de la conscience » (1901b, p. 34).

11 Sur *Les Enfants d'Édouard*, Jane raconte avoir été choisie au dernier moment dans le rôle d'Édouard pour remplacer une élève malade. Elle joue avec une telle conviction devant le public, présidé par Mgr d'Arbois, qu'elle-même est indisposée, mais elle parvient au bout de son texte, est félicitée et bénie par le prélat (1906-1907, p. 241-247).

3 Un théâtre de société élitiste

Jane organise des spectacles 12 rue Chardin (16^e arrondissement¹²), dans l'hôtel particulier construit en 1895 par Joseph Auguste Émile Vaudremer pour elle et son époux. Ce théâtre se place dans un contexte de sociabilité mondaine, artistique et intellectuelle avec des réceptions dominicales l'hiver, comprenant des représentations théâtrales d'amateurs, comme « M. et Mme Claretie, MM. Alphand, Joanne, Soulier, Rameau, etc. » (Du Bled, 1930, p. 165). Pour René Thorel, qui évoque l'aménagement intérieur et une représentation du *Tétrarque de Jérusalem* de Calderón, « c'est un des derniers salons où l'on cause » (1903, n.p.). Les témoignages oscillent entre l'admiration et la bienveillance teintée de traditionalisme :

Privée, à son grand chagrin, de la douceur d'avoir des enfants, Mme Dieulafoy reportait sur ceux de ses amis sa tendresse native. Son salon, fréquenté par beaucoup d'hommes connus, s'ouvrait largement à la jeunesse. C'est avec elle et pour elle que furent organisées les représentations. (Pottier, dans Dieulafoy, 1920, p. VIII)

D'autres ne peuvent se priver de remarques misogynes, comme Du Bled qui voit Jane comme un « petit monsieur [qui] march[e] à pas menus aux côtés de sa voisine sans lui donner le bras, et d'une voix douce flûtée, murmurer des compliments à l'adresse des uns et des autres » (Du Bled, 1930, p. 167). Tous, cependant, louent l'extraordinaire originalité de la programmation. En effet, loin des pratiques habituelles fondées sur la connivence personnelle et culturelle qui privilégie les pièces des hôtes, des proches, d'auteurs contemporains à succès ou de classiques, Du Bled indique :

Sur le théâtre de la rue Chardin, elle [Jane Dieulafoy] n'accueillait que les choses rares, à peu près injouées. Cinq ou six fois l'an, on y vit renaître des idylles de Théocrite, des comédies d'Aristophane, de Calderon, des mystères du moyen-âge ; un jour *Les Deux billets* de Florian ; *Défiance et malice* de Michel Dieulafoy¹³ [...] ; un autre dimanche, *La Sulamite* du

12 L'égué en 1920 (à la mort de Marcel Dieulafoy) à la Société de secours aux blessés militaires, c'est aujourd'hui le siège de la Délégation territoriale de Paris de la Croix-Rouge française.

13 Dieulafoy, Michel (1762-1823) librettiste et dramaturge. Seule concession, semble-t-il, à la proximité familiale.

Cantique des Cantiques, par M^{elle} Élisabeth Shaler, musique d'Urbain Leverrier ; ou bien encore quelque comédie persane, chinoise. (p. 165)

Cette visée élitiste est renforcée par l'agencement des spectacles, puisque chaque représentation est précédée d'une causerie-conférence assurée par d'éminents spécialistes, proches de Marcel *via* l'Institut ou de Jane *via* les conférences de l'Odéon, comme en témoigne entre autres la présence de Napoléon-Maurice Bernardin, professeur et conférencier.

La singularité de l'entreprise donne lieu au seul ouvrage co-signé des époux : *Le Théâtre dans l'intimité*. La double page de présentation dresse à gauche la liste des œuvres de chacun des époux et met en valeur à droite le titre de cet ouvrage, suivi des titres des cinq pièces publiées (*Naïs*, *La Sulamite*, *Farce nouvelle du pâté et de la tarte*, *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse du cuvier*, *Défiance et Malice*) en mentionnant les conférences faites par des spécialistes assortis ès-qualités¹⁴ et les 72 photos de Jane Dieulafoy. Ce titre mériterait une étude : « dans l'intimité » diffère des déclinaisons habituelles autour de la « société », du « salon » et autres lieux renvoyant aux pratiques des amateurs ; les conférences sont inusitées dans un théâtre plus soucieux de distraction ou d'émancipation artistique que d'érudition universitaire ; les pièces sont publiées comme dans une anthologie de textes ; les photos témoignent des représentations passées tout en préparant de futures mises en scène. Tout ceci rompt avec les usages.

L'introduction invite à ne pas rivaliser avec les professionnels, tout en louant – un trait récurrent du théâtre de société – « deux mérites, haut prisés chez les comédiens : l'instruction et la distinction naturelle » doublés de « spontanéité, de fraîcheur d'impression, d'émotions sincères ». D'un élitisme social, on passe à un élitisme intellectuel, principalement incarné par deux pôles culturels, la Grèce et Jérusalem : « Pour un public trié, raffiné, curieux comme peut l'être l'auditoire réuni dans un salon, [...] il faut choisir des mets

14 « Philippe Berger Membre de l'Institut » est Professeur d'hébreu à la Faculté de théologie protestante de Paris puis au Collège de France, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et sénateur de Belfort. « M. Bernardin, Professeur de rhétorique au Lycée Charlemagne » est l'auteur d'une thèse intitulée *Un précurseur de Racine : Tristan l'Hermite, sieur du Solier (1601-1655), sa famille, sa vie, ses œuvres*, de différents morceaux choisis de littérature ; il est conférencier et par ailleurs correspondant de Camille Saint-Saëns. « M. Émile Picot Membre de l'Institut » est philologue, bibliographe, spécialiste de littérature française, Professeur à l'École des langues orientales vivantes, ancien Consul de France et membre de l'Institut. Il publie avec Christophe Nyrop le *Nouveau Recueil de farces françaises des XV^e et XVI^e siècles*, publié, d'après un volume unique appartenant à la bibliothèque royale de Copenhague (Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1880 ; Genève, Slatkine reprints, 1968).

intellectuels aux saveurs originales, fines et rares ». On pourra ainsi rompre avec l'illusion théâtrale : « Il ne s'agit plus de tromper et d'éblouir une foule, mais de charmer une élite ». Suivent l'annonce du plan de l'ouvrage, assorti de remarques sur le costume grec que les grandes scènes subventionnées « ignorent encore et défigurent à plaisir » (Jane et Marcel Dieulafoy, 1900, p. 3, 4 et 10) et dix pages pratiques avec des croquis pour un théâtre avec rideau à coulisses et deux loges. Le plan suivi pour chaque pièce, sauf *Défiance et Malice*, est identique : « texte » (sources textuelles), « mise en scène », « personnages » de la pièce, « les costumes », « conférence », enfin la pièce avec des notes et des photos.

Les présentations donnent des précisions importantes sur l'édition ou le texte retenu : collages entre différentes idylles de Théocrite pour *Nais* ; dramatisation dialogique pour *La Sulamite* à partir du *Cantique des Cantiques* ; principes éditoriaux pour les deux farces, d'après les éditions du British Museum pour la *Farce nouvelle du pâté et de la tarte* et celle d'Émile Picot¹⁵ à partir des deux éditions de 1545 et de 1619 pour la *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse du cuvier*. La deuxième caractéristique est le souci de distributions non mixtes (le plus souvent masculines), dans l'esprit d'anciennes troupes professionnelles ou scolaires. Le livre attache une très grande importance à la mise en scène, moins au décor qu'aux costumes très longuement décrits : vingt pages pour ceux de *Nais*, avec de véritables « patrons » consacrés au drapé du *chiton* et de *l'hymation*, ou des références à la statuaire pour les farces. Les « conférences », selon le terme retenu, oscillent entre deux et dix pages et consacrent la visée élitiste de reconstitution ou d'interprétation historiques de ce théâtre singulier.

4 Librettiste de l'opéra *Parysatis*

Du salon, Jane passe aux arènes de Béziers. Elle fait la connaissance de Saint-Saëns à la représentation de « l'ancienne¹⁶ *Déjanire* », jouée aux arènes de Béziers en août 1898, sur un livret de Louis Gallet, célèbre librettiste de musiciens contemporains (Gounod, Bizet, Massenet et Saint-Saëns). À la demande de ce dernier, qui souhaite un livret sur un sujet convenant aux arènes, elle choisit d'adapter son roman *Parysatis* en centrant l'action autour de la reine

¹⁵ Voir note précédente.

¹⁶ La nouvelle version de Saint-Saëns est une tragédie lyrique en 4 actes, créée au théâtre de Monte-Carlo le 14 mars 1911, à la demande du Prince Albert 1^{er} de Monaco.

et en éliminant les personnages secondaires. Saint-Saëns compose la musique d'inspiration moyenne-orientale¹⁷ durant un séjour au Caire (Brook, 2008).

L'œuvre, en un prologue et trois actes, est produite pour les Fêtes de Béziers les 17 et 19 août 1902, sous la direction de Paul Viardot, avec un effectif musical très important : 450 instrumentistes, 250 choristes hommes et femmes et une soixantaine de danseuses. Elle est redonnée l'année suivante, les 9 et 11 août 1903. La presse (Dieulafoy, 1902 ; Lannoy, 1902 ; L.T., 1902), des écrivains comme Romain Rolland (1903) et des cartes postales éditées pour l'occasion s'en font l'écho.

Le rôle de Jane dans cette entreprise soutenue par Fernand Castelbon de Beauxhostes, directeur de la Lyre biterroise, viticulteur et mécène (Fournier, 2008)¹⁸, doit être replacé dans le contexte politique et culturel de ces spectacles opératiques de plein air, à la lumière du jour, étudiés par Sabine Teulon Lardic (2017) et Cécile Leblanc (2018). Parallèlement à Orange et Nîmes, le cycle biterrois s'inscrit dans la volonté de restaurer les spectacles à l'antique, de délocaliser en partie les productions, de mobiliser un vaste public (la jauge est énorme : 10 000 à 13 000 personnes) et de rivaliser avec le modèle de Bayreuth ... Saint-Saëns fait appel à Jane en raison de sa notoriété et de sa connaissance de la Perse. Le palais de Suse est reconstitué sous les directives des époux, avec un espace scénique tridimensionnel avec différents paliers, propres aux tableaux frappants comme le retour de la chasse, comme on peut le lire dans *L'Éclair* :

Le palais de Suse, conforme à la restitution qu'en a faite au Louvre Mme Dieulafoy, est d'une exactitude historique parfaite. Tous les détails, même les plus petits, en ont été respectés avec un soin méticuleux. Les prairies au gazon verdoyant, les jardins avec leurs beaux palmiers et leurs plantes aux nuances variées, produisent le plus bel effet. En un mot, toute la flore orientale est là, étalant sa végétation luxuriante. (Anonyme, 1902)

Jane veille particulièrement aux décors conçus par Marcel Jambon et Alexandre Bailly (de l'Opéra de Paris) et aux costumes conçus à Paris par Léon Cousin (dont celui des archers conforme à la frise dégagée), comme elle participe activement à la mise en scène due au régisseur général de l'Odéon Antoine Dherbilly (Dieulafoy, 1902).

17 Les airs célèbres sont la vocalise *Le Rossignol et la Rose* et les quatre « Airs de ballet » de l'acte II.

18 La correspondance entre Castelbon de Beauxhostes, Camille Saint-Saëns et Jane Dieulafoy est conservée à la Bibliothèque de l'Institut de France (Ms 2684, 1898-1903, 82 lettres).



Celle qui repoussait l'étroite destinée féminine – « On fit miroiter à mes yeux les plaisirs les plus attrayants. Un jour, je rangeais dans des armoires des lessives embaumées, j'inventais des marmelades et des coulis nouveaux » (Dieulafoy, « À Suse », 1887b, p. 2) – devint, après les missions archéologiques avec son époux, autrice et développa une triple activité théâtrale : conférencière et librettiste dans un monde masculin, co-organisatrice d'un théâtre de société original. Celle qui adopta définitivement la coiffure et le costume masculins, mais qui écrivit contre le divorce, fut, entre autres personnalités, à l'origine du Prix Femina et y siégea de 1904 à 1916. Elle illustre une conquête féminine singulière de la scène et de la renommée dans un milieu socialement et intellectuellement favorisé à l'aube des grands changements du siècle.

Bibliographie

- Anonyme, 1902, « La première de *Parysatis* aux Arènes de Béziers », *L'Éclair*, 18 août.
- BROOK Erin, 2008, « Une culture classique supérieure : Saint-Saëns et l'esthétique antique », dans Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud (dir.), *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des « Troyens » de Berlioz à « Œdipe » d'Enesco*, Saint-Étienne, PU et Opéra théâtre de Saint-Étienne, p. 235-258.
- DIEULAFOY Jane, 1920, *Isabelle la grande reine de Castille (1451-1504)*, préface Edmond Pottier, Paris, Hachette.
- DIEULAFOY Jane, 1912, « Le Portugal héroïque » [conférence faite à la Sorbonne le 3 mai 1911], Paris, E. Leroux.
- DIEULAFOY Jane, 1909, « Les Mystères, conférence ... Le Miracle de Kobo-Daishi ... » [1909], *Journal de l'Université des Annales*, 25 septembre, p. 405-416.
- DIEULAFOY Jane, 1908, *Castille et Andalousie ...*, Paris, Hachette et Cie.
- DIEULAFOY Jane, 1907, « Le Théâtre espagnol, conférence » [1907], *Annales*, 20 mars, p. 430-438.
- DIEULAFOY Jane, 1906-1907, « Les Enfants d'Édouard », dans *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon*, vol. XIV, Paris, A. Crémieux, p. 239-267.
- DIEULAFOY Jane, 1902, « D'Athènes à Béziers », *L'Art du Théâtre*, 1^{er} janvier, p. 189-192.
- DIEULAFOY Jane, 1901 (b), « Le Cid de Corneille », dans *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon*, vol. XIII, Paris, A. Crémieux, p. 1-34.
- DIEULAFOY Jane, 1901 (a), *Aragon et Valence : Barcelone, Saragosse, Sagonte, Valence : les beaux-arts, les mœurs, les coutumes*, Paris, Hachette et Cie.

- DIEULAFOY Jane, 1900, « Britannicus de Racine », dans *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon*, vol. XII, Paris, A. Crémieux, p. 145-173.
- DIEULAFOY Jane, 1899, « Bajazet tragédie de Racine », dans *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon*, vol. XI, Paris, A. Crémieux, p. 153-166.
- DIEULAFOY Jane, 1898, « Œdipe à Colone », dans *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon*, vol. X, Paris, A. Crémieux, p. 3-29.
- DIEULAFOY Jane, 1897 (b), « Les "Perses", d'Eschyle », dans *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon*, vol. IX, Paris, A. Crémieux, p. 1-35.
- DIEULAFOY Jane, 1897 (a), *Déchéance*, Paris, A. Lemerre.
- DIEULAFOY Jane, 1894, *Frère Pélage*, Paris, A. Lemerre.
- DIEULAFOY Jane, 1893, *Rose d'Hatra*, Paris, A. Colin et Cie.
- DIEULAFOY Jane, 1892, *Volontaire, 1792-1793*, Paris, A. Colin.
- DIEULAFOY Jane, 1890, *Parysatis*, Paris, A. Lemerre.
- DIEULAFOY Jane, 1888 (b), *À Suse : journal des fouilles, 1884-1885*, Paris, Hachette.
- DIEULAFOY Jane, 1888 (a), « À Suse 1884-1886. Journal des fouilles par madame Jane Dieulafoy, textes et dessin inédits », *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, n° 55, p. 1-80.
- DIEULAFOY Jane, 1887 (b), « À Suse 1884-1886. Journal des fouilles par madame Jane Dieulafoy, textes et dessin inédits », *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, n° 54, p. 1-96.
- DIEULAFOY Jane, 1887 (a), *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, Paris, Hachette et Cie.
- DIEULAFOY Jane, 1886, « La Perse, la Chaldée et la Susiane », *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, n° LI, p. 49-112.
- DIEULAFOY Jane, 1885, « La Perse, la Chaldée et la Susiane », *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, n° XLIX, p. 81-160.
- DIEULAFOY Jane, 1884 (b), « La Perse, la Chaldée et la Susiane », *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, n° XLVIII, p. 97-144.
- DIEULAFOY Jane, 1884 (a), « La Perse, la Chaldée et la Susiane », *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, n° XLVII, p. 97-144.
- DIEULAFOY Jane, 1883 (b), « La Perse, la Chaldée et la Susiane », *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, n° XLVI, p. 81-160.
- DIEULAFOY Jane, 1883 (a), « La Perse, la Chaldée et la Susiane », *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, n° XLV, p. 1-80.
- DIEULAFOY Jane et DIEULAFOY Marcel, 1900, *Le Théâtre dans l'intimité*, Paris, Ollendorf.
- DIEULAFOY Marcel, 1884, *L'Art antique de la Perse, Achéménides, Parthes, Sassanides*, 4 vol., Paris, Librairie centrale d'architecture.
- DU BLED Victor, 1930, « M. et Mme Dieulafoy », *Le Salon de la Revue des Deux Monde*, Paris, Bloud et Gay, p. 165-170.

- FOURNIER Michel, 2008, « Béziers, Bayreuth français », dans Jean Sagnes (dir.), *La Révolte du Midi viticole cent ans après, 1907-2007*, Perpignan, PU de Perpignan, coll. « Études », p. 293-312 ; disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pupvd/23927>.
- GRAN-AYMERICH Jean et Ève, 1990, *Jane Dieulafoy : une vie d'homme*, Paris, Perrin.
- LANNOY A.-P. de, 1902, « Parysatis à Béziers », *L'Art du Théâtre*, 1^{er} janvier, p. 192-194.
- LEBLANC Cécile, 2018, « Wagner en régions : à la recherche d'un nouvel art total », *Romantisme*, n° 181, *Écritures régionalistes (1820-1914) : nouvelles échelles, nouveaux enjeux critiques*, dir. Cécile Roudeau, p. 96-107. DOI : <https://doi.org/10.3917/rom.181.0096>.
- L.T., 1902, « Parysatis aux Arènes de Béziers », *La Revue musicale*, vol. 2, n° 8.
- MARTY Audrey, 2020, *Le Destin fabuleux de Jane Dieulafoy : de Toulouse à Persépolis, l'aventure au féminin*, Villeveyrac, Le Papillon rouge.
- PÉRON Ambre, 2021, « Les albums de Jane et Marcel Dieulafoy », en ligne sur la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art : <http://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/les-albums-de-jane-et-marcel-dieulafoy.html>.
- ROLLAND Romain, 1903, *Le Théâtre du peuple, Cahiers de la quinzaine*, 5^e série, 4^e cahier.
- SEMICHON Roger, 1910, *Les Matinées-conférences du jeudi à l'Odéon : notice historique et bibliographique*, Paris, E. Jorel.
- TEULON-LARDIC Sabine, 2017, « À pleine voix et en plein air à Orange, Nîmes, Béziers : créations et reprises de Saint-Saëns (1894-1921) », dans Alexandre Dratwicki et Agnès Terrier (dir.), *Camille Saint-Saëns à pleine voix*, en ligne sur Bru Zane Mediabase : <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Teulon-Lardic-Sabine-A-pleine-voix-et-en-plein-air-a-Orange-Nimes-Beziers-creations-et-reprises-de-Saint-Saens-1894-1921>.
- THOREL René, 1903, « Mme Dieulafoy », *La Revue illustrée*, n° 18, 1^{er} septembre, n.p.

PARTIE 3

Stratégies individuelles et collectives



Le rôle du comique dans la carrière de Justine Favart

Flora Mele

Résumé

Justine Favart fut une artiste polyvalente et une parodiste au sens de l'humour développé, bien ancrée dans la communauté dramatique du siècle des Lumières. Elle se forma à la cour de son premier mécène Stanislas Leszczynski et poursuivit sa carrière à la Foire, à la Comédie-Italienne et dans les théâtres de société. Les manuscrits du Fonds Favart attestent la collaboration avec son époux, célèbre auteur d'opéras-comiques et entrepreneur de spectacles. Ils contribuent à montrer les caractéristiques et le rôle de l'art comique dans la carrière de cette artiste et dans le renouveau du théâtre de l'époque.

Mots clés

Favart (Justine) – Favart (Charles-Simon) – Opéra-Comique – Comédie-Italienne – Théâtre de la Foire – parodie – théâtres de société – danse – manuscrits

Abstract

Justine Favart was a versatile artist and parodist with a developed sense of humour, well established in the dramatic community of the Enlightenment. She trained at the court of her first patron Stanislas Leszczynski and continued her career at the *Foire*, the *Comédie-Italienne* and in society theatres. The manuscripts of the Fonds Favart attest to the collaboration between her and her husband, a famous author of comic operas and a theatre entrepreneur. They contribute to showing the characteristics and role of comic art in this artist's career and in the revival of the theatre of the period.

Keywords

Favart (Justine) – Favart (Charles-Simon) – Opéra-Comique – Comédie-Italienne – Fair theater – parody – society theatres – dance – manuscripts

Justine Favart fut une artiste polyvalente et une autrice à succès, surtout dans la période 1745-1770, dans le contexte de l'Opéra-Comique, de la Comédie-Italienne et des théâtres de société (Mele, 2011). Dans la compagnie de son époux qui, au début des années quarante, comptait déjà des vedettes féminines engagées dans l'organisation de la vie théâtrale et habituées au cumul des mandats, l'artiste pratiqua les différents arts de la scène (Mele, 2022c). Sa capacité à imiter et à tenir des rôles comiques originaux ou des personnages burlesques, traditionnellement destinés à l'interprétation masculine, lui permit de faire autorité jusque dans la transmission d'un discours théorique à propos de l'art du théâtre et de la place du comique sur les scènes lyriques. Dans ce parcours, les collaborations avec son époux ou avec d'autres hommes de spectacle, comme le chorégraphe et acteur Jean-Baptiste-François Dehesse, jouèrent un rôle fondamental pour son accès à des tâches et fonctions masculines. Ceci fut aussi favorisé par sa participation à des spectacles privés (Mele 2022b), où le réemploi parodique était une pratique consolidée. Sur ces scènes, Justine Favart sut cultiver son réseau de sociabilité et faire l'expérience d'une certaine liberté d'expression, dans un contexte non lucratif et ouvert à l'affirmation des femmes, à la souplesse envers la flexibilité de l'identité de genre, à la parité entre les sexes. Sur les scènes privées, elle s'appropriä en particulier les rôles d'autrice et de directrice des spectacles (Mele 2022b).

Dans cette étude, je donne un aperçu de cette trajectoire féminine, précisée grâce aux manuscrits du Fonds Favart, sources inédites, riches en éléments sur les collaborations artistiques de Justine Favart (Mele, 2017a et 2017b). Ces précieux documents permettent de comprendre la part active de la dramaturge, dans le processus créatif des spectacles (Mele, 2022b). En particulier, les manuscrits des fêtes de Bagatelle qui se tinrent entre 1756 et 1762, dans le salon érudit de Cécile Thérèse Pauline Rioult de Curzay, marquise de Monconseil (Mele, 2006 et 2022b), montrent qu'avec l'appui des nobles, Justine put consolider sa reconnaissance comme interprète comique et comme autrice de parodies, aux côtés d'artistes féminines comme Silvia Benozzi, principale interprète des pièces de Marivaux, autrice elle-même et épouse d'un acteur qui fut membre de la célèbre famille Balletti, de la Comédie-Italienne. Ils témoignent d'une stratégie de carrière qui put se mettre en place aussi grâce aux affinités entre les goûts des publics de société et le style de l'artiste, ce qui mit

l'autrice dramatique dans un contexte propice à son épanouissement et à son affirmation.

1 Les débuts de Justine Favart à l'Opéra-Comique et à la Comédie-Italienne

Tout comme Silvia, « primadonna » (Zaccaria, 2019) du Théâtre-Italien, Justine Favart bâtit sa carrière sur des rôles comiques et polyvalents, très liés à la danse¹. Dans la capitale, depuis ses premières expériences à la Foire, elle mit en valeur ses capacités dans ce domaine, en particulier dans la pantomime (Sasportes, 2011, introduction), alors que le théâtre de l'Opéra-Comique se servait de ce genre pour contrer les obstacles et les contraintes imposées par les théâtres officiels, subventionnés par le roi (Mele, 2012a, p. 25-26). Autant ses débuts à la Foire, vers la moitié des années quarante, que ceux à la Comédie-Italienne, à la fin de cette décennie, montrent l'importance du geste « éloquent² » dans la construction de son identité professionnelle³. Dans le contexte d'un théâtre en plein essor, sous la direction de son futur époux et avec une compagnie riche en recrues féminines, souvent très habiles dans l'interprétation de rôles masculins (Mele, 2022c), le 28 août 1745, à la Foire Saint-Laurent, elle interpréta *en travesti*⁴ une pantomime ayant comme titre *Les Vendanges de Tempé*⁵, dont il reste un manuscrit à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris⁶. Les vaudevilles de ce petit acte accompagnaient, avec cohérence, l'action de la pantomime (Parfait, 1756, t. VI, p. 71), genre permettant de s'échapper au système des privilèges infligeant aux Favart la fermeture du théâtre de l'Opéra-Comique. Dans le rôle d'un jeune berger, Justine Favart alternait la danse, le jeu scénique,

1 Pour elle, l'art théâtral était une histoire de famille, car ses parents furent des artistes. Elle naquit à Avignon, suivit ses parents en Lorraine, à la cour de Stanislas Leszczyński, et arriva en 1744 à Paris, avec le titre de première danseuse de ce roi-mécène (Mele, 2022b).

2 J'emprunte ici le terme à Nathalie Rizzoni (2009, p. 129-148). Le comique de Justine Favart se rapproche d'un burlesque « du corps en mouvement » (Quéro, 1998, p. 391).

3 Elle dansait déjà à la cour de Stanislas Leszczyński à Lunéville, où ses parents, musiciens de la chapelle primatiale, étaient liés à cet art, surtout son père qui était violoniste.

4 Ses collègues de la troupe Favart étaient aussi habitués à interpréter plusieurs rôles dans la même soirée, souvent *en travestis*. Voir Mele (2022a).

5 Les amours champêtres des *Vendanges de Tempé* inspirèrent le peintre François Boucher pour *Le Joueur de flageolet* et pour *Pensent-ils au raisin*, en 1747. Boucher montrait bien « les ambiguïtés de l'identité de la pastorale » (Hyde, 2006, p. 154-156 ; Laing, 1986, p. 55-64 et 2003 ; Zick, 1965, p. 4-47).

6 BnF, Bibliothèque musée de l'Opéra de Paris, Carton, II, 2, 16. Le manuscrit est autographe. Voir aussi Ledbury (2006, p. 146-147 et 158).

la musique⁷ et les chants en vaudevilles. L'ambiance d'Arcadie de cette pastorale comique amenait à un réalisme burlesque sous-tendu par un appareil musical riche en « sons discordants » (Martinuzzi, 2006, p. 49). En outre, autant les titres des vaudevilles que les situations proposées faisaient ici preuve d'un érotisme flagrant, dont l'exemple d'une scène avec un flageolet (petite flute à six trous, au son très aigu) est un témoignage très révélateur. Le berger joyeux que Justine Favart interprétait, aux côtés de M^{lle} Gobé (Lisette)⁸, en amoureuse, était ainsi la cible des jalousies de sa cousine Babet qui mimait ce sentiment dans un *pas de trois* divertissant et plein d'érotisme :

La première bergère maîtresse du petit berger lui prend le flageolet dont elle veut jouer mais comme elle n'y réussit pas le berger touche le flageolet pendant qu'elle souffle dedans et que la deuxième bergère danse mais dépitée de danser seule celle-ci arrache le flageolet et vient prendre le berger pour danser avec elle ce qui forme une *jalousie dansée*. (Fonds Favart, Carton II, 2,16, f. 1 verso)

Ce ballet s'éloignait autant de la gestuelle bouffonne des débuts du XVIII^e siècle à la Foire que de la mise en spectacle de la pastorale donnée par la tragédie lyrique. La pantomime était ainsi utilisée comme genre à part entière, plutôt que comme élément épisodique et décoratif (Martinuzzi, 2006, p. 47-48). La scène se passait dans la vallée de Tempé⁹, entre vigneron et bergers, personnages comiques importants dans ce type de ballets (Harris-Warrick et Brown, 2005, p. 258-265). Ce petit acte en style pastoral comportait aussi la célèbre entrée burlesque des sabotiers, il s'agissait d'un type de danse déjà présente en Angleterre à partir de 1710 (p. 187)¹⁰, dans un *pas de deux* avec Lisette et le petit

7 Le petit berger jouait de la musette, une petite flute qui imitait une voix très aigüe.

8 Mademoiselle Victoire Gobé appartient quelques temps à l'Opéra, en 1753. Elle fit ensuite une petite apparition à la Comédie-Italienne en 1756, dans *Les Débuts* et dans *L'Embaras des richesses*, mais elle ne fut pas reçue par ce théâtre. Elle épousa Jean-Claude Trial (frère aîné du célèbre acteur de la Comédie-Italienne) et abandonna le théâtre à la suite de son mariage (Pougin, 1912, p. 9).

9 Les Grecs avaient donné ce nom à la gorge creusée par le Pénée, entre le mont Olympe et le mont Ossa, pour s'ouvrir un passage vers la mer.

10 Les sabotiers étaient des personnages récurrents des ballets de caractère et leurs danses difficiles furent souvent utilisées par les grands danseurs, pour leurs débuts, afin de montrer leurs prouesses. Le fameux danseur petit Boudet, par exemple, fut appelé à la cour, grâce à sa première performance dans ce rôle à la Foire, à l'âge de cinq ans. (Harris-Warrick et Marsh 2005, p. 225-229 ; Martinuzzi, 2006, p. 50 ; Fagan, 2020, p. 358-359).

berger, sur l'air *Vidons les pots et la bouteille*¹¹. Dans cette pantomime, les bergers évoquaient une sorte de caricature de personnages de salon génériques, comme l'abbé galant ou la coquette, dont les personnalités étaient aimablement ridiculisées (Martinuzzi, 2006, p. 49). Le chorégraphe, danseur et comédien Jean-Baptiste-François Dehesse¹², très habile en intrigues amusantes¹³, s'inspira des *Vendanges de Tempé* en 1751 pour ses propres *Vendanges*¹⁴, ce qui annonçait ses multiples collaborations avec les Favart. Malgré le succès de la pièce, l'Opéra-Comique fut supprimé et Justine entra dans la compagnie des Pantomimes de la Foire Saint-Laurent (Parfait, 1767, t. II, p. 479). Depuis ses débuts, Justine Favart eut donc des expériences dans le contexte des pantomimes qui lui donnèrent la possibilité de couvrir un répertoire non sérieux, sinon comique.

À partir de 1749, Justine Favart put obtenir le rôle de *prima amorosa* que Silvia Benozzi¹⁵ avait tenu jusque-là, alors que cette dernière dut se contenter des rôles de mère noble, à cause de son âge¹⁶. Dans *Les Débuts*, pièce métathéâtrale de 1749 qui permettait à Justine de se produire pour la première fois à la Comédie-Italienne, l'artiste interprétait une actrice débutante, autrefois jouée par Silvia. La personnalité de cette nouvelle recrue montrait dans quel rôles l'actrice française allait pouvoir être employée sur cette scène :

-
- 11 Ce timbre est réutilisé aussi dans les *Nymphes de Diane* de Charles-Simon Favart, une pièce qui eut un énorme succès sur le théâtre du Maréchal de Saxe.
- 12 Son nom était prononcé Des Haies.
- 13 Dehesse ou bien De Hesse ou encore Deshayes (La Haye 1705-Paris 1779) fut attaché au Théâtre-Italien de Paris de 1734 à 1779. À partir de 1737, il collabora très souvent avec François Antoine Riccoboni (1707-1772) et fut maître de ballet de 1738 à 1757 (De Luca, 2015, p. 220 ; Gueullette, 1938, p. 49 ; Attinger, 1950, p. 348). Il fut très connu et reconnu, dans ce rôle, surtout à partir de 1749. Il se spécialisa dans la pantomime et mit en spectacle des sujets « champêtres » avec « une foule de gens du petit peuple [...] et les intrigues amusantes voire burlesques où sa verve cocasse fai[sai]t merveille (*le Pédant*, 1749 ; *les Pilots bouffis*, 1751) » (Benoit, 1992, p. 211). Son fils André-Jean-Jacques Deshayes, mieux connu que son père par la postérité, fut un danseur chorégraphe et maître de ballet très réputé, à Paris, à Lisbonne et à Londres ; ce dernier publia *Les Idées générales sur l'Académie royale de musique, et plus spécialement sur la danse*.
- 14 En 1752, le sujet des *Vendanges de Tempé* fut repris presque à l'identique par Charles-Simon Favart, dans *La Vallée de Montmorency*. Dans la nouvelle version, l'ajout d'une musette et d'une ronde, respectivement au début et à la fin de la pièce mettaient en valeur Justine Favart. La pantomime se muait en ballet, avec un plus grand nombre de personnages et avec des ambiances plus sophistiquées (Martinuzzi, 2006, p. 46).
- 15 Giovanna Rosa Benozzi (1701-1758), qui appartient à la famille Balletti par sa naissance, puis par son mariage avec son cousin.
- 16 Tout comme Justine Favart, Silvia fréquentait les théâtres de société.

L'ACTRICE. – Sur un théâtre où les différentes scènes qu'on représente sont bien plus difficiles à jouer que sur le vôtre. Le grand monde m'a donné des leçons dont j'ai su profiter. (Dominique et Romagnesi, 1735, p. 85)

Ce personnage de débutante de seize ans, avait les capacités de remplacer un Arlequin¹⁷, personnage comique italien par excellence. Justine jouait ainsi sous un masque traditionnellement masculin et s'appropriait, tout en étant une femme, d'un savoir-faire comique réservé habituellement à un homme. De cette manière, elle incarnait un rôle autrefois tenu par une actrice italienne, une vedette avec qui elle rivalisait, tout en reprenant ses enseignements :

ARLEQUIN. – Hé mais c'est une trouvaille que cette actrice-là ! Elle ferait dans le besoin le rôle d'Arlequin. (p. 86)

L'artiste montrait ses compétences acrobatiques, qui lui avaient valu déjà un grand succès, à l'Opéra-Comique et qui faisaient partie du répertoire d'une danseuse grotesque :

L'ACTRICE. – [...] et je ferais la cabriole aussi bien que vous (*elle la fait*) qu'en dites-vous ?

ARLEQUIN. – Oh parbleu, Mademoiselle, je vous retiens pour me doubler. (p. 86-87)

Justine avait aussi de bonnes aptitudes imitatives, surtout dans la reproduction de différents accents. La petite « scène italienne » contenue dans *Les Débuts* montre qu'en reprenant le rôle de Silvia, encore considérée comme la plus grande interprète comique du Théâtre-Italien, l'actrice s'entraînait dans la diction italienne, comme on le lit dans la correspondance de son époux : « j'ai joué aussi le rôle de la petite actrice dans *Les Débuts* ; enfin, j'ai terminé par une petite scène italienne que je n'ai pas mal dite » (Favart, 1808, t. I, p. XIX).

Pour en revenir à ses compétences physiques, une didascalie des *Débuts* indique : « *La scène se conclut avec l'actrice qui arrache la batte d'Arlequin et l'en rosse d'importance* » (Dominique et Romagnesi, 1735, p. 89). Une symphonie

17 Pannard et Fagan, prédécesseurs et puis collaborateurs de Favart, avaient bien travaillé au développement de ce type de personnage de la part d'une femme, un exemple très important en fut l'actrice Charlotte Legrand, fille du dramaturge de la Comédie-Française qui interpréta avec grand succès ce rôle *en travestis*, dans *Isabelle Arlequin* (Fagan, 2020, p. 293-297).

avec un tambourin se déclenchait alors et la débutante se mettait à danser. Tout comme Marivaux l'avait fait pour Silvia, qui excellait dans ce genre, en écrivant des pièces avec des rôles *en travesti* (Hyde, 2006, p. 154-155), Charles-Simon Favart imagina de nombreux rôles de ce genre pour son épouse, tout au long de sa carrière¹⁸. Grâce au contact avec Silvia Benozzi et Jean-Baptiste-François Dehesse, Justine Favart par ailleurs put parfaire sa personnalité de danseuse¹⁹, spécialisée dans le genre « grotesque », dans une compagnie Italienne, très vouée à la danse et à la musique, à cette époque (De Luca, 2015, p. 127 ; Zaccaria, 2019, p. 162).

2 L'utilisation du comique comme stratégie de carrière, entre les théâtres publics et les théâtres de société

À la Comédie-Italienne, tout comme dans les théâtres de société, Justine Favart collabora avec le chorégraphe et acteur comique Dehesse, qui fut aussi appelé à diriger les danses chez Madame de Pompadour, dans son Théâtre des petits cabinets, entre 1747 et 1753 (Gallet, 1985, p. 58). Sous sa direction chorégraphique, Justine Favart interpréta de nombreuses fois le rôle de porteuse de Marmotte, vrai motif à succès qui prit une place d'honneur dans le ballet *Les Savoyards*. Cette pantomime avait été créée par Charles-Simon Favart et par son ami Pannard, comme scène épisodique de *La Foire de Bezons* (MS 9325, p. 140-146 ; Mele, 2016, p. 72). Il s'agissait d'un ballet pantomime parodiant les *Indes Galantes* de Rameau qui fut représenté le 6 septembre 1735 à la Foire, à peine deux semaines après sa cible²⁰. *Les Savoyards* figurèrent à plusieurs reprises dans d'autres spectacles des Favart, ce qui montre la complémentarité des théâtres publics et des scènes de société. Dans *Les Comédiens du Mans en Flandres*, pièce qui fut représentée une première fois le 9 février 1747 pour fêter le mariage très diplomatique entre le Dauphin, Louis Ferdinand et la Dauphine Marie Joséphe de Saxe, fille du roi de Pologne, inclut la scène dansée des Savoyards (Mele, 2019, p. 49-71). Ce ballet contenait des mouvements réputés sur les scènes d'Europe pour être typique de ces personnages (Harris-Warrick et

18 Dans *Les Ensorcelés* elle interprétait Jeannot, dans *L'Amant jardinier* ou *La Plaisanterie de campagne* ou *Le Jardinier supposé*, elle se déguisait en jardinier. Par ailleurs, depuis ses débuts Favart pensa introduire des travestissements de femme en hommes dans ses pièces, il suffit de penser au cas des *Époux* (Mele 2012b : 203-216).

19 « J'ai fait aussi quelques progrès dans la danse » (Favart, 1808, I, p. XIX).

20 Avant Justine Favart, Marie Sallé annonça ces avancées en matière de danse et costume, elle influença certainement notre artiste. Charles-Simon Favart la citait d'ailleurs dans *La Foire de Bezons* comme un exemple (Rubellin, 2008, p. 100-103 ; Mele, 2016, p. 74).

Marsh, 2004, p. 196). *Les Savoyards*, comme ballet pantomime de Dehesse, date dans sa première mouture de 1749²¹. Cet acte fut jugé amusant et Campardon éclaircit sur le contexte de l'interprétation de Justine :

Peu de jours après [la pièce *Les Début*,] elle [Justine Favart] conquiert définitivement le public par la grâce avec laquelle elle dansa dans un ballet de Dehesse intitulé *les Savoyards*, à la fin duquel elle chanta une ronde composée par son mari et que le musicien Charles Sodi accompagnait de sa mandoline. (Campardon, 1880, p. 208)

Justine reprenait une interprétation conventionnelle de ces personnages très appréciés dans l'imaginaire théâtral :

Elle joua ensuite dans le *Je ne sais quoi*, le rôle de l'actrice dansante et chantante, et dansa dans un ballet pantomime, de la composition du sieur de Hesse, dans l'habit de Marmotte, et y chanta une chanson dans le goût savoyard. Ce ballet qui est charmant, est composé de huit marmots et marmottes, qui l'exécutèrent dans la perfection. (Gueullette, 1938, p. 49)

La danse et le chant étaient les éléments principaux de ce spectacle qui, jouant sur l'ancien thème des Savoyards, déjà présent dans les anciens spectacles du Pont Neuf, trouvait l'occasion pour montrer une pantomime comique et une représentation de lanterne magique. Justine décrivait quelques semaines plus tard, à son époux :

Il y a toujours un monde prodigieux lorsque je parais. Je viens de jouer la danseuse dans le *Je ne sais quoi*, et Fanchon dans le *Triomphe de l'in-térêt*. On continue le ballet de *La Marmotte* toujours avec succès, tes couplets font toujours plaisir. Le duo que j'ai chanté avec Rochard est aussi de ta façon ; il suffit qu'il vienne de toi pour que je le rende bien. (Favart, 1808, I, p. L)

Le thème des Savoyards fut repris dans *L'Impromptu de la cour de Marbre*²². Justine Favart y jouait la Savoyarde, aux côtés de Mademoiselle Foulquier, en bouquetière. Charles Favart avait composé le texte, Lagarde la musique

21 À Versailles, à la suite de la mort de Marie Thérèse Raphaëlle d'Espagne, première épouse du Dauphin.

22 BHVP, NA 230 ; Fonds Favart, Carton I, 1, 13.

et Dehesse avait créé encore une fois les ballets (Jullien, 1874, p. 63). Puisque Justine Favart savait imiter, quand la *Querelle des Bouffons* éclata²³, l'artiste commença à jouer de ses capacités vocales, pour attirer le public. Elle agrémenta ainsi la pantomime des Savoyards d'une imitation de la manière de la cantatrice Anna Tonelli, de la troupe des Bouffons. *Les Savoyards* fut remis en spectacle à de nombreuses reprises aussi sur le théâtre de société de la marquise de Monconseil à Bagatelle, signe de son succès, d'autant plus que le ballet pouvait facilement être inséré, comme scène modulable, dans le contexte de spectacles composites, tels que des fêtes théâtrales de la marquise (Mele, 2022b, p. 50-51 et 58). Il était alors interprété en guise d'élément décoratif créant un lien entre différentes parties de la fête, par les nobles participants, comme dans le cas de Bijou, la fille de Madame de Monconseil, qui se présentait habillée en Marmotte et commentait, en vers, l'accident d'une entorse de sa mère :

LA PETITE BIJOU EN MARMOTTE. – À chaque instant ma chère mère
Me dit en faisant du doigt :
Vous avez déjà l'art de plaire [...]. (MS 3269, p. 8)

Cet endroit était un vrai modèle de mondanité et de bonnes manières et l'élément pastoral était très important pendant ces réceptions. Justine Favart en profita pour y exercer à plein titre son statut d'autrice dramatique (Mele, 2022b, p. 60-61). Rappelons que ses parodies furent mises en spectacle à Bagatelle. Dans *Les Amours de Bastien et Bastienne*, parodie du *Devin de village*, mise en spectacle le 4 août 1753, à la Comédie-Italienne²⁴, juste au moment de la *Querelle des Bouffons*, l'autrice faisait un éloge de sa cible, tout en utilisant, un langage patoisant (Legrand, 2015, p. 243-244) et en introduisant des citations d'auteurs notables à l'époque, comme Mondonville et Rameau (Beaucé, 2013,

23 Selon Andrea Fabiano, la compagnie de Riccoboni se trouve, pendant dans cette période de la *Querelle des Bouffons*, devant une sorte de miroir psychologique par rapport à la troupe de Bambini qui donnaient la possibilité de s'ouvrir à de nouvelles formes parodiques et autoparodiques (Fabiano, 1998, p. 28).

24 « La malice de Marie-Justine Favart vis-à-vis de l'auteur du *Devin*, ou peut-être une certaine prise de position équilibrée dans la querelle des Bouffons, est plutôt à chercher dans la présence de citations d'autres auteurs, Mondonville et Rameau, considérés alors comme les plus dignes champions de la musique française. La création à l'Académie royale de musique de la pastorale héroïque de Mondonville, *Titon et l'Aurore*, le 9 janvier 1753, marque en effet une étape importante des débuts de la querelle. [...] Par ailleurs, on peut imaginer sans peine que Marie-Justine, en tant qu'interprète, ait pu souhaiter chanter une ariette susceptible de mettre en valeur son talent de cantatrice » (Legrand, 2006, p. 182-183).

p. 198-199). Le *Mercure de France* voyait dans cet ouvrage une « parodie tout à fait plaisante et véritablement comique du *Devin du village* » (septembre 1753, p. 158)²⁵. Dans *La Fortune au village*, parodie un peu moins connue, représentée à la Comédie-Italienne, le 8 octobre 1760 et ayant comme cible *Æglé* de Pierre Laujon, sur musiques de Lagarde, Justine tenait le rôle principal d'Hélène et ajoutait, par rapport à sa cible, le personnage de Guillot. Ce personnage masculin interprétait au mieux le côté comique de la pièce tenue par le jeune débutant Joseph Caillot²⁶ (Legrand, 2015, p. 246 et 248), Justine lui confiait d'ailleurs la parodie d'un air de la cible, tout en lui faisant chercher son chevreau qu'il croyait noyé. Même si *La Fortune au village* fut la parodie de Justine Favart qui eut le moins de succès, l'autrice utilisa une source importante comme les *Contes* de La Fontaine pour accentuer le côté amusant. Comme le souligne Raphaëlle Legrand (2015, p. 248), l'autrice montra ainsi sa capacité à inventer et à interpréter savamment le texte parodié.

Outre faire représenter ses parodies à Bagatelle, dans le contexte des divertissements dansés qui donnaient lieu à de vrais morceaux de bravoure, comme dans le cas de la danse des sabots pour fêter le mariage de Bastien et Bastienne (MS 3270, p. 8), Justine Favart alla en scène de nombreuses fois avec Silvia et d'autres acteurs Italiens, à Bagatelle et elle y joua souvent des rôles masculins. Pendant la *Fête donnée par Madame de Monconseil à sa majesté Stanislas le 5 septembre 1757* (MS 3269), elle jouait dans le cadre de la reconstitution d'une foire parisienne et se produisait aux coté de Silvia et de sa fille Manon Balletti (Mele, 2022b, p. 54). Elle interpréta ainsi le personnage de Jeannot dans *Les Ensorcelés* ou *Jeannot et Jeannette*, parodie des *Surprises de l'amour*. Dans cette pièce, le patois campagnard et les jeux de scènes physiques étaient des éléments importants de son interprétation, tout comme dans sa *Fille mal gardée* ou dans *Le Pédant amoureux*²⁷, représenté à la Comédie-Italienne en 1758, parodie de la *Provençale* de La Font, sur musiques de Mouret (un acte ajouté

25 Arthur Pougin, suggère à propos de la réforme du costume théâtral, que cette réforme fut « intelligemment » menée par l'artiste : « Tout cela n'allait pas, ainsi que nous l'apprend Favart, sans lutte et sans combat. On sait quelle est la puissance de la routine. Mais l'intelligente artiste ne se laissa rebuter par aucune difficulté, et finit, en dépit des railleries et des criailleries de certains, par imposer au public la réforme qu'elle s'était promis d'effectuer. » (Pougin, 1912, p. 26). Selon le *Mercure* elle utilisa l'ironie et le sens de l'humour pour ne pas céder aux difficultés de certaines critiques ou railleries provoquées par des usages persistants, sur les costumes et sur le jeu de l'acteur (1753, p. 158).

26 Joseph Caillot fut un comédien ordinaire du roi, au Théâtre-Italien de 1760 à 1772. Il fut également musicien des Petits Appartements, sous le nom de Dupuis de 1745 à 1752. Il fut Colas dans *Ninette à la cour* de Charles-Simon Favart.

27 La pièce fut revendiquée par l'artiste seulement après sa mise en spectacle dans le théâtre de société à Bagatelle.

aux *Fêtes de Thalie*). Cette parodie était programmée pour une autre *Fête de Bagatelle* (MS 3271) qui devait être jouée en 1757, mais qui fut reportée à 1758 (Mele, 2022b, p. 55-56). Dans *Le Jardinier supposé* qui fut jouée à Bagatelle lors d'une *Fête donnée par Madame de Monconseil à l'occasion de la naissance de la fille de Monsieur de la tour du Pin* (MS 3270), elle était déguisée en jardinier. Gueullette suggère que Silvia avait imaginé le sujet et distribué les scènes, en passant par les habitués « teinturiers », pour la mise en vers (Mele, 2022b, p. 59). Cela montre l'importance du binôme Justine/Silvia comme autrices et organisatrices de spectacles, dans ces contextes plus ouverts aux femmes et plus bienveillants. À Bagatelle, comme ailleurs dans les théâtres de société de l'époque, la dissimulation caractérisait l'identité mondaine et la mise en abyme, comme dans des miroirs, permettait une sorte de fusion entre les personnages théâtraux et les membres des fêtes, tout en permettant une plus grande souplesse envers la flexibilité de l'identité de genre. La parité entre les sexes était d'ailleurs considérée favorablement dans ces lieux, car elle comptait parmi les idéaux de raffinement (Hyde, 2006, p. 192)²⁸. Le goût pour les arts décoratifs et pour le style du peintre François Boucher (Taverner Holmes, 2017, p. 85-99) faisait d'ailleurs de Bagatelle un endroit d'exception pour mettre en spectacle des pantomimes comme *Les Vendanges de Tempé*, qui avait justement inspiré le peintre. L'ingrédient le plus puissant était encore la danse, car elle permettait avec la poésie chantée de mettre en pratique le discours sur le rire, qui avait été déjà bien mis en relief dans une pièce, représentée aux Italiens, ayant comme titre *La Frivolité*²⁹. Il s'agissait d'une satire de la *Querelle des Bouffons*, où l'actrice interprétait de nouvelles musiques empruntées aux Italiens de Bambini comme « *A Serpina penserete* » (*Serva padrona*) et « *Colà sul praticello* » (*La finta cameriera*)³⁰. La pièce eut un succès prodigieux ; Justine ne reprenait pas

28 Dans ces lieux, même les incidents d'identités de genre pouvaient inspirer des divertissements à rejouer, et l'indétermination des figures de Boucher coïncidait avec les valeurs de la bonne société (Hyde, 2006, p. 167). Les Favart étaient très proches de Boucher et de sa femme comme le montre leur correspondance manuscrite redécouverte par Alastair Laing (1988, p. 19-22).

29 Justine Favart avait su aussi bien imiter avec humour la technique italienne d'Anna Tonelli, étoile de la troupe des Bouffons, comme dans la *Frivolité* de Boissy (pièce qui attaquait au début de l'année 1753 l'engouement des Parisiens pour la musique italienne). Elle y interprétait la *Frivolité* elle-même, en soulignant que le rire devait être autorisé à l'Opéra. Justine Favart avait d'ailleurs perpétué aussi le succès de l'intermède de Pergolèse *La Serva padrona* en faisant triompher, après le départ des Italiens, l'adaptation française de Baurans, *la Servante maîtresse*, par une interprétation irrésistible du rôle de Zerbine (Charlton, 2013, p. 262).

30 Traduction : « Vous penserez à Serpina » (*La Servante maîtresse*) et « Là-bas dans le petit pré » (*La Fausse Suivante*).

seulement la manière de chanter d'Anna Tonelli, mais aussi sa technique, tout en évoquant le style de l'*intermezzo*, ce qui donnait l'impression d'une sorte d'imitation qui avait du burlesque³¹. Justine mettait ainsi en avant ses capacités à reprendre la manière de l'*opera buffa*, à la Comédie-Italienne³². Le ballet était savamment dirigé par le chorégraphe Dehesse³³. Pendant les fêtes de Bagatelle Justine reprenait ce thème tout en inspirant « la joie et les ris » (MS 3270, p. 11), dans un contexte où le rire était probablement considéré mieux qu'ailleurs comme un trait d'honnêteté et de sociabilité.

Un dernier exemple du comique de cette artiste complète est *La Nouvelle troupe*³⁴ de Charles-Simon Favart et de l'abbé Claude-Henri Fusée de Voisenon³⁵. Dans cette pièce le personnage interprété par Justine Favart, aspirant à un registre tragique, devenait burlesque, grâce au décalage entre la déclamation haute qu'elle tentait et les sources populaires qu'elle utilisait³⁶.

La Nouvelle troupe de Charles-Simon Favart et l'abbé Claude-Henri Fusée de Voisenon, présente une scène mêlant habilement « déclamation pompeuse » (alexandrins, registre de langue soutenu et emphase) et

-
- 31 Dominique Quéro souligne le lien entre réalisme des Opéra bouffons et le comique : « l'intrigue, la situation et les personnages sont à la source du comique, auquel contribue une forme bien éloignée de la tradition classique du grand opéra à la française » (2005, p. 64).
- 32 Les Bouffons lançaient dans ces années de la Querelle une sorte de défis aux Italiens, en opposant leur *prima buffa* aux comédiennes principales des compagnies de Paris. « Le génie de Justine Favart ne se limitait pas au don de chanter à l'italienne, il se manifestait aussi dans sa façon d'absorber et de reproduire l'éventail des traits gestuels d'Anna Tonelli. Par ce moyen exceptionnel, Justine Favart habitua les amateurs de l'hôtel de Bourgogne à l'essentiel du *style buffa* : un jeu caractéristique, intimement mêlé à la trame musicale expressive. Dans ces partitions les figures d'accompagnement étaient également gestuelles [...] » (Charlton, 2016, p. 68). Les rivalités se présentèrent aussi quand le couple Goldoni-Piccinelli s'opposa au couple Favart (Fabiano, 2018, p. 199).
- 33 « Le ballet, composé par le célèbre Dehesse, excelle dans le genre qu'il faut : il exprime, il contrefait, il amuse » (D'Argenson, 1966, p. 682).
- 34 Les théories anglaises sur l'enthousiasme ont une influence sur la France et le directeur et ami de Favart, Jean Monnet, qui travailla en Angleterre, avait vu aussi des nouvelles manières de jouer dans ces lieux et cela avait nourri la réflexion sur « le lien entre forme et diction, entre genre et interprétation » (Chaouche, 2010, p. 498).
- 35 Le manuscrit avec le plan de *La Nouvelle Troupe* est conservé à la Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Favart, Carton, III, 2.
- 36 « *La Nouvelle troupe* de Charles-Simon Favart et l'abbé Claude-Henri Fusée de Voisenon, présente une scène mêlant habilement 'déclamation pompeuse' (alexandrins, registre de langue soutenu et emphase) et guinguette, chanson populaire (vers hétérométriques, langage courant). Les didascalies indiquent d'ailleurs l'entrelacement entre le déclamé et le chanté (fait du même personnage ce qui prouve ainsi la virtuosité de Madame Favart tenant le rôle de Justine) » (Chaouche, 2010, p. 501).

guinguette, chanson populaire (vers hétérométriques, langage courant). Les didascalies indiquent d'ailleurs l'entrelacement entre le déclamé et le chanté (fait du même personnage ce qui prouve ainsi la virtuosité de Madame Favart tenant le rôle de Justine). (Chaouche, 2010, p. 501)

Ainsi Justine Favart montrait-elle encore sa disposition à l'approfondissement critique sur l'esthétique théâtrale. Même dans cette pièce, la collaboration avec Dehesse, fut importante, car ce maître de ballets, qui était aussi un très bon comédien, tenait ici le rôle de chef de la troupe.

• • •

Cet aperçu sur les caractéristiques du comique de Justine Favart doit être mis en perspective avec le rôle que tint cette artiste complète – et femme moderne – de l'époque des Lumières, dans le contexte d'un « épanouissement de l'opéra féminin », prenant un essor à l'approche de la Révolution française (Letzter-Adelson, 2017, p. 32)³⁷. Justine Favart, qui s'était formée à la cour de son premier mécène Stanislas Leszczyński et qui avait mis en pratique ses connaissances au temps du plein essor de l'Opéra-Comique, eut la chance de se retrouver à Paris, dans une troupe féminine très engagée dans l'organisation théâtrale, sous la direction de son futur époux (Mele, 2018, p. 127-129). Dans un va-et-vient continu entre scènes publiques et théâtres de société, elle devint ainsi visible également comme autrice et organisatrice de spectacles. Ce processus fut mis en œuvre grâce à un répertoire comique qui fut créé ou bien repris en société, avec la complicité et le consensus de personnalités importantes partageant des valeurs communes et un goût prononcé pour la pastorale et pour la parodie. Justine Favart eut ainsi la possibilité, avec des artistes du Théâtre-Italien comme Jean-François Dehesse et Silvia Benozzi de se professionnaliser dans les différents domaines cités.

Enfin, de nos jours on oublie trop souvent que de son vivant, elle fut une parodiste très appréciée au sens de l'humour bien développée, très ancrée dans la communauté dramatique de l'époque. Comme le souligne Charles-Simon Favart, cette artiste plaisanta d'ailleurs jusqu'à la surveillance de sa mort (le 21 avril 1772), lorsqu'elle composa et mit en musique, elle-même, son épitaphe (Favart, 1808, p. lxxx).

37 « [Une] figure centrale pour ces femmes [chanteuses ... et] rend[it] leurs carrières possibles en favorisant l'émergence du genre de l'opéra-comique – simple mais élégant, galant mais pas inconvenant [...] » (Letzter-Adelson, 2017, p. 33).

Bibliographie

- ARGENSON, Marquis d', René-Louis de Voyer de Paulmy, 1966, *Notices sur les Œuvres de théâtre*, éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et Musée Voltaire, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century ».
- ATTINGER Gustave, 1950, *L'Esprit de la Commedia Dell'Arte dans le théâtre français*, Paris et Neuchâtel, Librairie théâtrale, édition de la Baconnière.
- BEAUCÉ Pauline, 2013, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR.
- CAMPARDON Émile, 1880, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger Levrault.
- CHAOUCHE Sabine, 2010, « La diction du tragédien ridicule sous l'Ancien Régime », *Studi Francesi*, n° 162, p. 497-507; disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6166>. DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.6166>.
- CHARLTON David, 2016, « La Comédie Lyrique aux temps de Diderot », dans Franck Salaün et Patrick Taïeb (dir.), *Musique et pantomime dans le Neveu de Rameau*, Paris, Hermann, p. 51-77.
- CHARLTON David, 2013, *Opera in the age of Rousseau : music, confrontation, realism*, Cambridge, Cambridge UP.
- DOMINIQUE et ROMAGNESI, 1735, *Les Paysans de qualité et Les Débuts*, Comédies en un acte, Paris, Briasson.
- FABIANO Andrea, 2018, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS.
- FABIANO Andrea, 2016, « La Comédie Lyrique aux temps de Diderot », dans Franck Salaün et Patrick Taïeb (dir.), *Musique et pantomime dans Le neveu de Rameau*, Paris, Hermann, p. 51-77.
- FABIANO Andrea, 2006, *Histoire de l'opéra italien en France*, Paris, CNRS.
- FABIANO Andrea, 1998, *I 'buffoni' alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra « Ancien Régime » e restaurazione (1752-1815) : un itinerario goldoniano*, Torino, Paravia.
- FAGAN Christophe Bathélémy, 2020, *Théâtre de la Foire et théâtre italien complets*, éd. Flora Mele, Classiques Garnier.
- FAVART Charles-Simon, 1808, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C.-S. Favart, publiés par A.-P.-C. Favart et précédés d'une notice historique par H.-F. Dumolard*, Paris, Collin.
- FAVART Charles-Simon, *L'Impromptu de la cour de marbre*, s.d., BHVP, NA 230.
- FAVART Charles-Simon, *L'Impromptu de la cour de marbre*, s.d., Fonds Favart, Carton I, 1, 13.
- FAVART Charles-Simon, *La Nouvelle Troupe*, s.d., BnF, Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Favart, Carton, III, 2.

- FAVART Charles-Simon, *La Foire de Bezons*, s.d., BnF, Fonds Français, 9325, f. 140-146.
- FAVART Charles-Simon, *La Vendange*, s.d., BnF, Bibliothèque musée de l'Opéra, Fonds Favart, Carton, II, 2, 16.
- FAVART Charles-Simon, *Les Comédiens du Mans en Flandres*, s.d., BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Douay, 9569 et Médiathèque Michel Crépeau de La Rochelle, 650.
- FAVART Charles-Simon, *Recueil de fêtes*, s.d., BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, 3269, 3270, 3271.
- GUEULLETTE Thomas-Simon, 1938, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-italien au XVIII^e siècle*, Paris, Droz.
- HARRIS-WARRICK Rebecca et MARSH Carol G., 2004, « The French Connection », dans Rebecca Harris-Warrick et Bruce Alan Brown (dir.), *The Grotesque dancer on the Eighteenth-Century stage. Gennaro Magri and his world*, Madison, The University of Wisconsin Press, p. 173-198.
- HYDE Melissa, 2006, *Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics*, Los Angeles, The Getty Research Institute.
- JULLIEN Auguste, 1874, *Histoire du théâtre de madame de Pompadour dit Théâtre des petits cabinets*, Paris, J.Baur.
- LAING Alastair, 2003, *The Drawings of François Boucher* [catalogue d'exposition], New York, American federation of Arts in association with Scala.
- LAING Alastair, 1988, « Trois lettres de François Boucher et de sa femme à l'auteur dramatique Favart », *Archives de l'art français*, n° 29, p. 19-22.
- LAING Alastair, 1986, « Boucher et la pastorale peinte », trad. Jérôme Coignard, *Revue de l'Art*, n° 73, p. 55-64. DOI : <https://doi.org/10.3406/rvart.1986.347582>.
- LAING Alastair, MARANDEL J. Patrice et ROSEMBERG Pierre (dir.), 1986, *François Boucher, 1703-1770* [catalogue d'exposition], New York, Metropolitan Museum of Art.
- LEGRAND Raphaëlle, 2015, « Justine Favart parodiste », dans Françoise Rubellin et Pauline Beaucé (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Montpellier, Espaces 34, p. 235-253.
- LEGRAND Raphaëlle, 2006, « *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Marie-Justine Favart et Harny de Guerville : parodie ou éloge du Devin du village de Jean-Jacques Rousseau ? », dans Pierre Saby (dir.), *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra ..., Actes du Colloques sur « Le Devin du village »*, Lyon, Université Lumière Lyon, p. 173-194.
- LEDBURY Mark, 2006, « Boucher and Theater », dans Melissa Hyde Lee et Mark Ledbury (dir.), *Rethinking Boucher, Issues and Debates*, Los Angeles, The Getty Research Institute, p. 133-160.
- LETZTER Jacqueline et ADELSON Robert, 2017, *Écrire l'opéra au féminin. Compositrices et librettistes sous la Révolution française* (2001), trad. Hjørdis Thébault, Lyon, Symétrie.

- MARTINUZZI Paola, 2006, « Fantasia pastorali nella pantomima foraine (“Les vendanges de Tempé” di Favart) », *Ariel: quadrimestrale di drammaturgia dell’istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo*, n° 2006-2-3, p. 45-53. DOI : <https://doi.org/10.1400/123042>.
- MELE Flora, 2022 (c), « Charles-Simon Favart entrepreneur de spectacles », *European Drama and Performance Studies*, n° 18, *Molière and After. Aspects of the Theatrical Enterprise in 17th and 18th Century France*, p. 193-229.
- MELE Flora, 2022 (b), « Justine Favart autrice et interprète : rôle d’une artiste polyvalente en “société” », *Études de lettres*, n° 317, *Théâtre et société : réseaux de sociabilité et représentations de la société*, dir. Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi, p. 45-65 ; disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/edl/3784>. DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.3784>.
- MELE Flora, 2022 (a), « Lo scambio culturale europeo attraverso la corrispondenza inedita di Favart », dans Iskrena Yordanova et José Camões (dir.), *Cadernos de Queluz 5/ Specula Spectacula 15, Eighteen-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg*, Wien, Hollitzer, p. 341-359.
- MELE Flora, 2018, « The adaptation of French performance as shown in Favart’s correspondence », dans Pierre-Yves Beaurepaire, Charlotta Wolff et Philippe Bourdin (dir.), *Moving scenes, the circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire Foundation, p. 127-142.
- MELE Flora, 2017 (b), « Autour d’une parodie de *L’Orphelin de la Chine* de Voltaire : la collaboration entre l’abbé de Voisenon, Charles-Simon et Justine Favart », *Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes*, vol. 41, n° 3-4, p. 329-352.
- MELE Flora, 2017 (a), « Être auteur d’opéras-comiques au XVIII^e siècle. Le cas de Charles-Simon et Justine Favart », *European Drama and Performance Studies*, n° 9, 2017-2, *Écrire pour la scène (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 217-240.
- MELE Flora, 2016, « Le cas des parodies de Favart : entre la Foire et l’Académie royale de musique », dans Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre (dir.), *Rameau, entre art et science*, Paris, École des Chartes, p. 69-86.
- MELE Flora, 2012 (b), « L’Atelier dramatique de Favart à travers *Les Époux* », dans Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini (dir.), *Le livre du monde le monde des livres. Mélanges en l’honneur de François Moureau*, Paris, PUPS, p. 203-216.
- MELE Flora, 2012 (a), « L’adaptation du répertoire Italien en France à travers les manuscrits de Favart », dans Camilla Cederna (dir.), *Le Théâtre Italien en France à l’époque des Lumières entre attraction et dénégation*, Lille, Université de Lille 3, p. 25-51.
- MELE Flora, 2010, *Le Théâtre de Charles-Simon Favart. Histoire et inventaire des manuscrits*, Paris, Honoré Champion.
- Mercur de France dédié au roi*, 1735, Paris, Duchesne, septembre 1753.
- MICHEL Christian, 2017, « La Querelle de la pastorale et la peinture de Boucher », dans Christoph Martin Vogther et Leda Cosentino (dir.), *François Boucher. Sociability*,

- Mondanité and the Academy in the age of Louis XIV*, London, The Wallace collection, p. 61-83.
- ORIGNY Antoine-Jean-Baptiste-Abraham (d'), 1788, *Annales du Théâtre Italien. Depuis son origine jusqu'à ce jour*, 3 vol., Paris, Duchesne.
- PARFAIT Claude et François, 1756, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756.
- POUGIN Arthur, 1912, *Madame Favart. Étude théâtrale 1727-1772, Quatorze illustrations documentaires*, Paris, Librairie Fischbacher, 1912.
- QUÉRO Dominique, 2005, « Rire et comique à l'Académie royale de musique », dans Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, p. 57-72.
- QUÉRO Dominique, 1998, « L'esthétique du "bouffon" », dans Dominique Bertrand (dir.), *Poétique du burlesque*, Paris, Honoré Champion, p. 383-392.
- RIZZONI Nathalie, 2009, « Le Geste éloquent. La pantomime en France au XVIII^e siècle », dans Jacqueline Waeber (dir.), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution, Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Peter Lang, p. 129-148.
- RUBELLIN Françoise, 2008, « Les Arlequins des théâtres de la Foire », *Annales de l'ACRAS*, n° 3, *Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, p. 100-103.
- SASPORTES José (dir.), 2011, *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Roma, Bulzoni.
- TAVERNER HOLMES Mary, 2017, « Boucher and the fête galante : the secularisation of paradisiacal », dans Christoph Martin Vogtherr et Leda Cosentino (dir.), *François Boucher. Sociability, Mondanité and the Academy in the age of Louis XIV*, London, The Wallace Collection, p. 85-99.
- ZACCARIA Michela, 2019, *Primedonna, Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'arte a Marivaux*, Roma, Bulzoni.
- ZICK Gisela, 1965, « D'après Boucher : Die Vallée de Montmorency und die europäische Porzellanplastik », *Keramos*, n° 29, juillet, p. 4-47.

Olympe de Gouges face aux hommes

Jennifer Ruimi

Résumé

Le présent article retrace le parcours théâtral d'Olympe de Gouges, de ses débuts sur une scène de société à ses déboires face aux Comédiens-Français. Invisibilisée par les hommes, moquée, humiliée, l'autrice se sert alors des paratextes de ses pièces pour mettre en scène son combat de femme auteur aux prises avec un monde dominé par les hommes.

Mots clés

Gouges (Olympe de) – dramaturge – autrice – comédiens – paratexte

Abstract

This article traces the theatrical career of Olympe de Gouges, from her beginnings on a society stage to her setbacks with the Comédiens-Français. Invisibilised by men, mocked and humiliated, the author used the paratexts of her plays to stage her struggle as a woman author in a male-dominated world.

Keywords

women – Gouges (Olympe de) – playwright – author – actors – paratext

La notoriété d'Olympe de Gouges est relativement récente et cette écrivaine a connu, selon le mot d'Olivier Ritz (2021), un « sacre retardé », dans la mesure où elle a été « quasiment oubliée jusqu'aux années 1980 », puis redécouverte lors des dernières décennies. Pourtant, si en 2023 « son nom est désormais l'un des plus connus de la période révolutionnaire » (Ritz, 2021, § 2), Olympe de Gouges est surtout fameuse pour son œuvre politique et en particulier pour sa

Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne. Son œuvre théâtrale est, elle, encore largement minorée, bien que celle-ci ait donné lieu à la publication de deux volumes intitulés *Théâtre politique* en 1991 et en 1993 aux éditions engagées et féministes Côté-femmes. Le titre même de ces ouvrages laisse entendre que l'intérêt principal de ce théâtre tiendrait précisément à son caractère *politique* ; notons d'ailleurs que cet aspect est celui que la postérité a retenu. Ainsi, si la pièce la plus connue de Gouges est *Zamore et Mirza*, c'est probablement parce que l'autrice y propose une virulente critique de l'esclavage¹.

Or l'œuvre théâtrale de Gouges ne se limite pas à ces pièces-manifestes et l'autrice, qui a toujours aimé le théâtre, a tout fait pour entreprendre une carrière dramatique. Pourtant, en tentant de faire carrière à la Comédie-Française, elle se heurte à de nombreux obstacles : ne supportant pas les constantes humiliations qu'elle y subit, ayant le sentiment d'être invisibilisée, Olympe de Gouges décide alors d'écrire, préface après préface, sa colère, sa frustration, ses aspirations à être une femme auteur dans un monde particulièrement masculin. Comment Olympe de Gouges se situe-t-elle face aux hommes de l'institution théâtrale et comment exprime-t-elle son statut d'autrice ? C'est ce que nous explorerons en retraçant le parcours théâtral de Gouges, ses conflits avec la Comédie-Française et enfin sa conception de la femme auteur.

1 L'amour du théâtre

Dans son roman familial, Marie Gouze, qui prend le nom d'Olympe de Gouges en allant à Paris, a toujours soutenu qu'elle était la fille naturelle de l'homme de lettres et dramaturge Lefranc de Pompignan, dont la première pièce, *Didon*, représentée à la Comédie-Française en 1734, fut un succès. Pour Olympe de Gouges, cette ascendance – réelle ou rêvée – lui ouvre symboliquement la voie de la carrière littéraire. Voici en quelques mots le parcours assez connu de Marie-Olympe : déclarée fille de Pierre Gouze, maître boucher, elle épouse très jeune – à dix-sept ans – Louis-Yves Aubry, un officier de bouche qui a trente ans de plus qu'elle. Elle met au monde un fils, Pierre, et perd son mari, à la suite d'une crue : elle devient veuve – donc libre. Elle part pour Paris sans manquer de rappeler fréquemment ses origines languedociennes. Le soutien matériel de son amant Jacques Biéatrix de Rozières et la bonne éducation que sa mère lui a donnée lui permettent cependant de maîtriser les codes de la sociabilité et de la mondanité parisiennes.

1 Voir l'édition de la pièce, portant le titre original, *L'Esclavage des Nègres ou l'heureux naufrage*, par Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff (2006).

C'est dans ce cadre qu'elle se livre à la théâtromanie ambiante et qu'elle possède un petit théâtre de société. D'après son biographe, Olivier Blanc, c'est sur cette scène que se jouent la plupart de ses pièces inédites. En réalité, on n'a que très peu de renseignements fiables au sujet de son théâtre de société, sinon qu'elle l'a vendu en 1787, probablement parce qu'il s'agissait d'une « activité sans doute onéreuse » selon le mot d'Olivier Blanc (2003a, p. 56). C'est le marquis de La Maisonfort qui en hérite : il signale que le fils d'Olympe de Gouges – « fille naturelle du marquis de Pompignan, qui, depuis, a péri sur l'échafaud » – « s'enrôla dans [sa] troupe » et qu'il « était excellent acteur » (p. 56). Ce dernier dut finalement quitter le théâtre pour poursuivre ses études, mais cela témoigne du lien fort de la mère et du fils au théâtre de société.

Outre le fait que Gouges a eu son propre théâtre, elle a fréquenté le théâtre particulier de la marquise de Montesson, rue de Provence ; c'est là qu'elle a sans doute rencontré Joseph, chevalier de Saint-George, né des amours d'un colon et d'une esclave guadeloupéenne. Olivier Blanc remarque :

Il est donc fort possible qu'Olympe de Gouges et lui se soient rencontrés à l'hôtel de Montesson et qu'ils aient abordé les grands sujets comme celui des droits imprescriptibles du genre humain. Il est probable aussi qu'on y monta en petit comité une des pièces manuscrites d'Olympe de Gouges, peut-être *Zamore et Mirza*, cette pièce qui, raconte le comédien Fleury, fut ensuite recommandée avec son auteur par la marquise de Montesson à la Comédie-Française. (2003b, p. 21)

On notera le grand nombre de modalisateurs utilisés par le biographe d'Olympe de Gouges. Il est donc difficile de tirer des conclusions certaines de ces propos. On peut cependant avancer sans trop de danger que c'est avec la pratique du théâtre de société qu'Olympe de Gouges lance sa carrière dramatique – comme c'est d'ailleurs le cas pour de nombreux auteurs du XVIII^e siècle, indépendamment de leur genre. C'est en fréquentant des cercles mondains qu'elle se crée le réseau nécessaire pour tenter de se faire une place à la Comédie-Française, même si son parcours se révèle ensuite semé d'embûches.

Une chose est sûre : à partir de 1784 et jusqu'à l'année de sa mort sur l'échafaud en 1793, « Olympe, qui écrit beaucoup, avec impétuosité, a rapidement en réserve une trentaine de pièces » (Faucheux, 2018, p. 61). À côté de ses pièces politiques, comme *Zamore et Mirza* ou *La Nécessité du Divorce*, Gouges écrit aussi d'autres textes conformes à l'esthétique dramatique et au goût du moment : des comédies très inspirées de Beaumarchais, comme *Le Mariage inattendu de Chérubin* (publiée en 1786), censée être la suite du *Mariage de Figaro* (et qui lui vaut les critiques acerbes de Beaumarchais), ou comme *Le Philosophe corrigé*

ou le *cocu supposé* (1788), dans lequel l'autrice glisse de façon assez peu subtile quelques piques contre l'auteur de la trilogie². Elle présente également des drames, comme *L'Homme généreux* (publié en 1786) qui met en scène un père ruiné, ses enfants incapables de le sauver, sa fille exposée au déshonneur, heureusement aimée par un généreux et vertueux bienfaiteur. Un autre drame joue sur les attentes du public : *Le Couvent ou les vœux forcés* (1790) montre comment la jeune Julie est contrainte par son oncle à prendre le voile.

D'autres pièces sont plus inattendues, comme la comédie épisodique *Molière chez Ninon* (1788), écrite en réponse aux Comédiens-Français qui prétendent préférer des pièces sur Molière à *Zamore et Mirza*. Michel Faucheux en a récemment souligné la portée féministe :

Précurseur d'une « philosophie du genre », dans *Molière chez Ninon*, elle faisait déjà tenir à Ninon des propos de défi soulignant que le rôle des femmes et des hommes est culturel et social et non le produit d'une différence biologique. (2018, p. 153)

On peut se méfier des usages anachroniques de certaines expressions rendues parfois un peu schématiques, mais le fait est que le théâtre de Gouges est le lieu d'une réflexion importante sur le genre, que ce soit dans le texte ou le paratexte.

Comme le dit plaisamment Olympe de Gouges dans une des préfaces de *Mirabeau aux Champs-Élysées* (1791) : « Le lecteur ne manquera pas de dire ; cette femme aime bien à préfacier : patience lecteur, je vais tâcher que celle-ci soit du moins utile. » (1790-1795, p. XIII). Effectivement, c'est ce que l'on peut se dire en observant les préfaces nombreuses qui encadrent ses pièces, pour la plupart imprimées avant d'être jouées. Pourquoi ? Précisément en raison des déboires de l'autrice face aux institutions théâtrales : elle tente par tous les moyens de faire représenter ses pièces, n'y arrive guère, finit par faire imprimer ses textes pour les soumettre au public et, surtout, pour pouvoir inlassablement se justifier et dénoncer les mauvais traitements qu'elle subit de la part de la Comédie-Française.

2 Voir par exemple, dans *Le Philosophe corrigé*, acte III, sc. 6, l'échange de réplique à propos de l'air de « Malbrouck », qui est celui de la romance de Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* : « LE BARON, *persifflant* : Fi donc ? Point tant de dédain, je vous prie, pour un air qui a fait fortune. / LA COMTESSE : Il court les rues depuis dix ans. / LE BARON : Il n'en est pas moins sublime, charmant, et la scène française en fait ses beaux jours. / LA COMTESSE, *bailant* : Oui, je sais qu'une pièce éternelle roula son sujet sur cet air. » (Gouges, 1788b, p. 85).

2 Les déboires d'Olympe à la Comédie-Française

C'est avec *Zamore et Mirza* que commencent les mésaventures de Gouges : elle s'en explique dans plusieurs textes, mais c'est surtout dans le *Mémoire pour Madame de Gouges contre la Comédie-Française*, imprimé sous le titre *Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer* (1790), que l'autrice décrit le mieux les « persécutions imaginaires ou réelles qui entravent sa liberté d'agir ou de créer » selon le mot d'Élisabeth Roudinesco (s.d., § 2). La dénonciation des « caractères les plus odieux d'injustice et de tyrannie » de la Comédie-Française y est particulièrement vive : au mieux, les Comédiens-Français font preuve de « caprices », au pire, ils exercent une forme d'« oppression ». La Comédie-Française est une « hydre », un « monstre avide autant que ridicule » (Gouges, 1790, p. 1) qui ne cesse d'humilier les gens de lettres. Mais pourquoi tant de haine ? Olympe de Gouges répond à cette question en repartant de l'origine de *Zamore et Mirza*, ce « drame sentimental » destiné « solliciter [en faveur des esclaves] l'opinion publique » (p. 3).

D'emblée, dans le début de son récit, on comprend que son œuvre est considérée avec une certaine partialité : la lecture de la pièce doit être anonyme, mais « on sut bientôt que cet ouvrage était de moi : alors la lecture traîna en longueur » (Gouges, 1790, p. 3) : la relation causale – *alors la lecture* – n'a rien de vérifiable, mais constitue déjà, aux yeux de l'autrice, la première preuve de l'attitude méprisante des Comédiens à son égard. Cette recherche de preuves, de signes – dans une logique de persécution semblable à celle d'un Jean-Jacques Rousseau par exemple – se poursuit dans les lignes suivantes :

Je parus devant le tribunal comique [...] à mon aspect, des ris moqueurs sillonnèrent les visages, des chuchotements caustiques, des propos piquants servirent de préface à la lecture : on ne daigna pas ménager mon amour-propre : je vis, j'entendis très distinctement tout ce qui pouvait l'humilier. (p. 3)

Tout est fait pour insister sur la solitude de l'autrice face à une masse indistincte de moqueurs composant le « tribunal comique » ; l'accumulation (des rires moqueurs, des chuchotements caustiques, des propos piquants) témoigne de la violence ressentie par Olympe de Gouges, qui ajoute d'ailleurs quelques lignes plus tard qu'elle doit étouffer « des larmes prêtes à se répandre » (p. 3).

Pourtant, coup de théâtre : la lecture du manuscrit faite par Molé émeut l'assemblée : « les cœurs se dilatent, l'intérêt les pénètre, les mouchoirs sortent,

les larmes de l'assemblée sèchent les miennes, et d'une voix unanime mon drame est reçu » (p. 3) ; autrement dit, la force du texte vainc les préjugés les plus tenaces – preuve au passage de la qualité du drame que défend Gouges. L'histoire ne s'arrête pourtant pas là ; elle ne fait que commencer : Molé, qui semblait être du côté des adjutants, se transforme progressivement en un personnage trouble. Lui qui est un « protecteur chaud et ardent » s'entoure d'un « air de mystère » pour promettre à l'autrice de lui « avoir un tour » (p. 4), expression qui signifie mettre sa pièce à l'affiche. Comprenant que Molé aura un rôle décisif en sa faveur au sein de la troupe, Olympe de Gouges se met à le combler de cadeaux : des orangers, puis des spécialités culinaires du sud-ouest, d'où vient la jeune femme – région où l'on apprête « les dindes aux truffes, les saucissons et les cuisses d'oie » (p. 5). La jeune femme est prête à jouer de tous les ressorts de la sociabilité mondaine pour obtenir gain de cause, même si cette attitude ne fait que souligner la dissymétrie entre le pouvoir des auteurs et celui des acteurs. L'anecdote suivante confirme cet aspect. Molé, « un jour qu'il dépeçait une dinde », dit Gouges, aurait alors déclaré : « je vois ce qu'il faut que je fasse, Mme de Gouge, je ne suis point un ingrat » (p. 5) – encore un espoir pour Olympe de voir sa pièce bientôt jouée. La même soirée, habilement, Molé invite la compagnie à observer les présents que lui a fait un auteur à qui il a fait avoir un tour. « Ils sont si honnêtes, si reconnaissants, ces pauvres auteurs » (p. 6), aurait-il dit, avant d'entraîner ses invités vers une console sur laquelle il manque un peu de décoration. Pour Gouges, le sous-entendu est clair : Molé attend d'elle qu'elle lui offre un objet – et c'est ce qu'elle fait, payant quatre-cents livres un biscuit de porcelaine qu'elle fait expédier pour orner la console de son protecteur.

À travers le récit de cette anecdote, Gouges insiste surtout sur la malhonnêteté de son prétendu protecteur : les phrases en discours rapporté témoignent du mépris de l'acteur pour les auteurs prêts à tout pour se faire jouer ; quant à la stratégie de Molé pour obtenir des présents coûteux, elle suggère que l'institution théâtrale parisienne est profondément corrompue. Et pourtant, à nouveau avec franchise, Gouges ne dénonce pas frontalement ce système : elle se met en scène comme celle qui va justement jouer pleinement le jeu de la soumission des auteurs aux acteurs. Ces fastueux cadeaux ne servent pourtant à rien : « trois mois, six mois, un an s'écoulent » (p. 7) et sa pièce n'est toujours pas représentée. Pour faire diversion, Gouges tente de faire recevoir aux Italiens une pièce, mais Molé la réclame pour les Français : pourtant, « oh, malheur ! », dit Gouges : « J'avais oublié de rendre une visite préalable aux dieux des coulisses et de me prosterner aux pieds des déesses : je fus unanimement éconduite » (p. 8). Pire : « On s'applaudissait du double plaisir de m'avoir nui des deux côtés » (p. 8), à savoir du côté français et italien. En d'autres termes,

la Comédie-Française n'est pas le seul théâtre privilégié à être visé par les critiques de Gouges : les Italiens ne sont pas en reste.

D'autres péripéties ont lieu ensuite : la situation s'envenime, les lettres s'échangent, on raye *Zamore et Mirza* du tableau de réception par mesure de représailles ; Olympe est même menacée par une lettre de cachet pour la Bastille, heureusement abandonnée. Pourtant, « l'énergie [des] plaintes [d'Olympe] épouvante [ses] persécuteurs » (p. 12), on fait mine de l'amadouer, on lui redonne l'espoir de la faire jouer, et puis « deux ans s'écourent encore » (p. 13). Gouges fait imprimer la pièce : la Comédie-Française réagit et veut la jouer avant l'impression. Gouges abandonne alors tout le processus éditorial à ses frais, mais continue d'attendre pour rien.

Elle se décide alors à publier un mémoire contre les Comédiens, dans lequel elle souligne tous les frais qu'elle a engagés pour faire jouer sa pièce ; ceux-ci s'alarment, Molé écrit une lettre à Gouges. Il annonce au passage qu'il ne lui a jamais demandé le moindre cadeau et qu'il a même revendu le biscuit de porcelaine pour en donner le prix à une œuvre de bienfaisance. On peut interpréter cette réponse de deux façons : d'une part, on imagine bien que Molé tente de redorer son blason, sali par les accusations de Gouges ; d'autre part, on peut se demander si finalement ce n'est pas l'autrice elle-même qui est en tort, lorsqu'elle fait ces présents pour jouer à un jeu dont elle ignore les véritables règles. Car finalement, ce qui ressort de ce mémoire, c'est bien la multiplication des erreurs de stratégie de Gouges (son impatience, son insistance, son omniprésence) qui soulignent qu'elle n'est pas exactement du même monde que celui de la noblesse parisienne dont elle se rêve l'héritière, mais bien cette bourgeoise du Languedoc dont elle ne cesse de souligner le caractère naturellement vif et bouillonnant.

Sa relation complexe avec les autres, avec les hommes, mais aussi avec les femmes toujours promptes à la critique, comme le déplore Gouges, se retrouve également dans son affrontement avec Beaumarchais. Tout commence pourtant assez bien : l'autrice, enthousiasmée par *Le Mariage de Figaro*, décide d'écrire *Le Mariage inattendu de Chérubin*, censée être la suite de la pièce de Beaumarchais. Si l'on en croit la mention « auteur du *Mariage inattendu de Chérubin* » sous le titre de son drame *L'Homme généreux*, on peut penser que Gouges est assez fière de sa pièce. Pourtant, Beaumarchais lui reproche d'en avoir manqué le « but moral » (Gouges, 1788a, p. 6). Plus tard, Gouges lui demande de lui venir en aide dans son combat contre la comédie, lui qui s'était opposé avec force aux Comédiens dès 1777 en fondant la Société des auteurs dramatiques ; cependant, M. C. de B., « cet homme, que l'on assure sublime et aimable », se révèle « sourd, muet, et insensible aux cris de la douleur et du

désespoir » (p. 7). Elle n'hésite pas à se rendre à sa porte pour lui demander un entretien et se voit repoussée par le Suisse de Beaumarchais. Ne pouvant lui parler directement, elle lui écrit donc la préface du *Mariage de Chérubin*, où elle attire l'attention sur ce comportement peu louable. Gouges, en outre, ne se contente pas de critiquer Beaumarchais dans cette préface. D'une certaine façon, il semble que la machine olympienne une fois lancée, ne puisse plus s'arrêter, et il est difficile de trouver un paratexte où l'autrice ne présente pas alternativement ses récriminations contre les Comédiens-Français et contre Beaumarchais.

Ces motifs obsédants apparaissent alors comme le maillage d'une œuvre théâtrale dans laquelle Olympe de Gouges se présente non seulement comme un auteur victime d'un système qui humilie les gens de lettres, mais encore comme une *femme* auteur, ce qui ne fait qu'ajouter des difficultés aux obstacles déjà existants.

3 La femme auteur

La phrase qui ouvre la préface du *Mariage inattendu de Chérubin* : « Je suis femme et auteur » (Gouges, 1788a, p. 3) est connue : elle exprime bien le double enjeu de la position de Gouges dans la vie théâtrale parisienne. Pourtant, quand on essaie d'aller plus loin, on s'aperçoit que l'autrice déconstruit cette polarité. Ainsi, quand elle écrit dans la préface du *Philosophe corrigé*, à propos de Beaumarchais : « mais j'étais rivale de ses talents, et je devenais pour lui un homme redoutable » (1788b, p. 11), Olympe de Gouges suggère de façon explicite qu'elle est l'égal des hommes, et que ceux-ci, redoutant ses talents, ne s'y trompent guère.

On remarque néanmoins que l'autrice insiste beaucoup sur son sexe dans tous ses paratextes : elle justifie par exemple son choix de la carrière dramatique, dans la préface du *Philosophe corrigé* par cette question rhétorique : « N'[est-il] donc jamais permis aux femmes d'échapper aux horreurs de l'indigence que par des moyens vils ? » (1788b, p. 11) Elle renvoie ainsi les hommes à leurs propres contradictions. Dans une autre perspective, on note aussi que lorsqu'elle s'en prend à Beaumarchais, elle insiste lourdement sur la prétendue bienveillance de celui-ci à l'égard des femmes. On peut citer ces propos de la même préface :

Avec quelle bonhomie, avec quelle simplicité ne vous ai-je point soumis mes premières productions ? vous semblâtes même vous y intéresser

et me donnâtes par écrit des avis sincères que vous ne me crûtes pas capable, sans doute, d'exécuter. Je les saisis au-delà de vos espérances et le ressentiment que vous témoignâtes, en lisant en manuscrit *Le Mariage inattendu de Chérubin*, en assurant qu'il était insoutenable, dénué du talent dramatique, sans ordre, sans plan ; enfin qu'il fallait le jeter au feu, prouve assez votre désintéressement et l'empressement que vous avez toujours mis à faire briller ce sexe faible et malheureux. (1788b, p. 13-14)

Puis, quelques lignes plus tard :

Ah ! C ... de B ... Ah ! C ... de B ... vous êtes le véritable ami des femmes !... Permettez-moi de vous dire que vous vous trompez, que rien n'est plus faux que vous en faveur de mon sexe. (p. 14)

L'ironie antiphrastique du premier extrait cède la place à l'attaque frontale et même si Gouges essaie souvent de se construire un ethos de femme douce et modeste, « conservant cette douce fierté, apanage de [s]on sexe » (p. 3), selon ses propres mots, il est à noter que ses prises de position sont pour le moins assez brutales : elles répondent en cela à la violence masculine, qu'il s'agisse des critiques acerbes de Beaumarchais ou des remarques des comédiens, comme Fleury, à propos duquel Gouges écrit dans la préface de *Molière chez Ninon* :

[Fleury] m'ajouta que, si je n'étais point une femme, il m'apprendrait comment on répond à une lettre aussi impertinente que la mienne. À ces mots, il ne m'aurait fallu qu'une épée, et j'aurais bientôt été une autre Chevalière d'Éon. Le sang me bouillait dans les veines ; mais je sus me respecter. (1788c, p. 14)

On voit que le statut de femme de Gouges est à double tranchant : si Fleury se sert de l'argument féminin pour ne pas provoquer en duel l'impertinente autrice, il provoque chez Gouges une colère décrite comme la réaction qu'on attend d'un homme au XVIII^e siècle. Le fait de convoquer la figure trouble du chevalier d'Éon, qui a suscité de nombreuses questions sur son identité sexuelle, témoigne bien du désir de suggérer une ambiguïté de genre chez Olympe : si elle se présente le plus souvent comme une femme modeste, elle rappelle qu'elle est aussi bouillonnante que ses contemporains masculins.

En réalité, on pourrait souligner que son insistance sur son sexe dans ses préfaces est une façon de reprendre les arguments mêmes des comédiens masculins. Par exemple, elle écrit à ceux-ci (la lettre est reproduite dans son *Mémoire*) :

Les femmes qui ont eu avant moi le courage de se faire jouer sur votre théâtre m'offrent un exemple effrayant des dangers que court mon sexe dans la carrière dramatique. On excuse volontiers les chutes fréquentes qu'y font les hommes ; mais on ne veut même pas qu'une femme s'expose à y échouer. (Gouges, 1790, p. 13)

On pourrait attendre une réponse qui modalise ce propos. Pourtant, les propos des comédiens, qu'elle rapporte, vont dans le même sens : « Plusieurs exemples attestent à la comédie française le danger évident que court votre sexe dans la carrière dramatique. » (p. 14) En insistant sur les dangers d'être une femme auteur, Gouges ne fait ainsi que mettre en valeur les préjugés nombreux qui existent sur ce sujet. Cela se voit d'ailleurs particulièrement bien dans le quatrième bulletin émis lors de la lecture de *Molière chez Ninon* et que Gouges reproduit dans son mémoire ; il y est écrit :

« J'aime les jolies femmes ; je les aime encore plus quand elles sont galantes ; mais je n'aime à les voir que quand elles sont chez elles, et non sur le théâtre. Je refuse cette pièce. »

Haie ! ... haie ! ... Ceci sent bien le Dugazon. (Gouges, 1790, p. 28-29)

On comprend mieux l'interrogation de Gouges dans la préface du *Philosophe corrigé* : « Eh, pourquoi cette prévention invincible que l'on a contre mon sexe ? » (1788b, p. 10), on comprend mieux aussi l'indignation de Mme de Valmont, ce personnage aux allures autobiographiques de *L'Homme généreux* : « cette noble occupation est tournée en ridicule et l'on va même jusqu'à nous refuser le mérite de créer nos faibles productions » (Gouges, 1786, p. 25). Pour être une autrice, il faut d'abord se heurter au préjugé général, et au mépris des hommes.

On notera cependant que les hommes ne sont pas le seul obstacle : les femmes ne sont en effet pas en reste, et c'est tout le propos d'Olympe de Gouges dans sa « Préface pour les dames, ou le portrait des femmes » : « Ne pouvons-nous pas plaire sans médire de nos égales ? » (1788b, p. 4), demande l'autrice qui montre à quel point les femmes sont parfois encore plus violentes que les hommes envers les autres femmes. Cela concerne toutes les catégories sociales, précise-t-elle, même si les « femmes de spectacle », « universellement inexorables envers leur sexe » (p. 5), sont bien les plus terribles ennemies des femmes qui cherchent à faire carrière dramatique. C'est donc à toutes ces femmes qu'Olympe de Gouges s'adresse dans une sorte de prière en faveur de la sororité : « Ô Femmes, femmes de quelque espèce, de quelque état, de quelque

rang que vous soyez, devenez plus simples, plus modestes, et plus généreuses les unes envers les autres » (p. 6).

Olympe de Gouges face aux hommes, mais aussi aux femmes, cherche sa place dans cette vie théâtrale qu'elle aime avec tant d'enthousiasme avant de décider de quitter la scène du Théâtre-Français pour celle de l'Assemblée nationale où tout, alors, semble encore possible. Femme et auteur, femme bourgeoise à l'aristocratie rêvée, femme parisienne au fait des usages mondains mais femme languedocienne à la vivacité légendaire, Olympe de Gouges paraît donc bien être sans cesse partagée entre différentes aspirations, qu'elle tente de concilier, voire de dompter. N'est-ce pas une autre façon de se présenter comme elle l'écrit, comme « celle en qui l'amour-propre dompte les passions, [et qui] peut se dire, à juste titre, la *femme forte* » (Gouges, 1788b, p. 8) ?

Bibliographie

- BLANC Olivier, 2003 (b), « Une humaniste au XVIII^e siècle : Olympe de Gouges », dans Évelyne Morin-Rotureau (dir.), *Combats de femmes 1789-1799. La Révolution exclut les citoyennes*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », p. 15-33. DOI : <https://doi.org/10.3917/autre.morin.2003.01.0015>.
- BLANC Olivier, 2003 (a), *Marie-Olympe de Gouges, une humaniste à la fin du XVIII^e siècle*, Belaye, R. Viénet.
- FAUCHEUX Michel, 2018, *Olympe de Gouges*, Paris, Gallimard, coll. « Folio biographies ».
- GOUGES Olympe de, 2014, *Théâtre politique*, éd. Gisela Thiele-Knobloch, t. 2, *L'Homme généreux ; Les Démocrates et les aristocrates ou Les curieux du Champ-de-Mars ; La Nécessité du divorce ; La France sauvée ou Le tyran détrôné ; Le Prélat d'autrefois ou Sophie et Saint-Elme* (1993), 2nde éd., Paris, Indigo & Côté-femmes.
- GOUGES Olympe de, 2007, *Théâtre politique*, éd. Gisela Thiele-Knobloch, t. 1, *Le Couvent ou les vœux forcés ; Mirabeau aux Champs-Élysées ; L'entrée de Dumouriez à Bruxelles ou les Vivandiers* (1991), 2nde éd., Paris, Indigo & Côté-femmes.
- GOUGES Olympe de, 2006, *L'Esclavage des Nègres ou l'heureux naufrage*, éd. Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, Paris, L'Harmattan.
- GOUGES Olympe de, 1790-1795, « Encore une préface », *Mirabeau aux Champs-Élysées*, Paris, Garnéry.
- GOUGES Olympe de, 1790, *Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer*, Paris.
- GOUGES Olympe de, 1788 (c), *Molière chez Ninon ou le siècle des grands hommes*, Paris, Cailleau.
- GOUGES Olympe de, 1788 (b), *Œuvres de Mme de Gouges dédiées à Monseigneur le duc d'Orléans*, Paris, Cailleau.

GOUGES Olympe de, 1788 (a), préface du *Mariage inattendu de Chérubin*, Paris, Cailleau.

GOUGES Olympe de, 1786, *L'Homme généreux*, Paris, Knapen & Fils.

RITZ Olivier, 2021, « Le sacre retardé d'une écrivaine : Olympe de Gouges », *La Révolution française*, n° 20, en ligne : <http://journals.openedition.org/lrf/5014>. DOI : <https://doi.org/10.4000/lrf.5014>.

ROUDINESCO Élisabeth, s.d., « Olympe de Gouges », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gouges-marie-gouze-dite-olympede/>.

Rose Chéri, parcours de la « Mars » du Gymnase

Laurène Haslé

Résumé

Étoile du Théâtre du Gymnase pendant une vingtaine d'années, épouse du directeur Adolphe Lemoine-Montigny, comédienne admirée par de nombreux auteurs dramatiques qui lui dédièrent leurs pièces et lui donnèrent les premiers rôles, la comédienne Rose Chéri marqua l'esprit des spectateurs et des Parisiens du XIX^e siècle. Un « rôle » important qu'elle pratiqua également au-delà de la scène du Gymnase lorsqu'elle s'impliqua, au côté de son époux, dans d'autres tâches (financières comme littéraires) d'une direction théâtrale.

Mots clés

Chéri (Rose) – Lemoine-Montigny (Adolphe) – Théâtre du Gymnase – direction – comédienne – vedette

Abstract

Icon of the Théâtre du Gymnase for twenty years, wife of the director Adolphe Lemoine-Montigny, actress admired by many playwrights who dedicated their plays to her and gave her the leading roles, the actress Rose Chéri marked the spirit of the spectators and Parisians of the nineteenth century. An important “role” that she also practiced beyond the stage of the Gymnase when she became involved, alongside her husband, in other tasks (financial as well as literary) of a theatrical direction.

Keywords

Chéri (Rose) – Lemoine-Montigny (Adolphe) – Théâtre du Gymnase – theater management – actress – icon

De 1844 à 1880, le Théâtre du Gymnase ne connut qu'un seul directeur : Adolphe Lemoine-Montigny, appelé également tout simplement Montigny, un personnage surprenant du monde des spectacles du XIX^e siècle. Particulièrement investi pour ce théâtre et porteur de nombreuses idées, il permit au Gymnase, abandonné par son public et déserté par ses auteurs dramatiques suite à une fin difficile de la précédente direction¹, de se placer à la tête des théâtres de la capitale en entrant directement en compétition avec la Comédie-Française. Montigny fut une personnalité extrêmement marquante en ce sens – cependant, il ne fut pas seul, du moins, un temps, puisqu'à son arrivée au Théâtre du Gymnase en 1844, il rencontra la comédienne à succès Rose Chéri, en tomba amoureux et l'épousa en 1847. Dès lors, la comédienne fut partie prenante de la direction de ce théâtre, à la scène comme en coulisses, à la fois comme compagne de vie privée mais aussi comme compagne de vie publique. Un investissement important et pourtant quelque peu oublié avec le temps – en effet, aujourd'hui, lorsque nous nous intéressons à la comédienne Rose Chéri, sa carrière scénique et sa vie de femme prennent le dessus et font de l'ombre aux nombreux rôles qu'elle a pu avoir auprès de Montigny dans la direction du Théâtre du Gymnase. Un phénomène d'invisibilité déjà souligné par Florence Fix et Valentina Ponzetto dans l'introduction de *Femmes de spectacles au XIX^e siècles* : « Les femmes ne furent pas absentes de l'industrie du spectacle : c'est l'histoire littéraire qui a tendance à ne les considérer que comme des images du monde du spectacle que fut le XIX^e siècle » (2022, p. 11).

1 De la troupe familiale au Théâtre du Gymnase, le début de la carrière de Rose Chéri

Rose Chéri, de son vrai nom Rose Marie Cizos, naquit le 27 octobre 1824 à Étampes – ville dans laquelle ses parents étaient alors en tournée. En effet, issue d'une famille de comédiens, ses parents, Jean-Baptiste Cizos et Sophie-Juliette Garcin², jouaient pour une troupe itinérante formée de leurs deux familles. Rose, l'aînée, fut très vite rejointe par Anne-Joséphine, connue par la suite sous le pseudonyme d'Anna Chéri, future comédienne également, et par Victor, futur chef d'orchestre, tous deux surtout futurs membres du Théâtre du Gymnase.

1 Le Théâtre du Gymnase fut dirigé, dans un premier temps, de 1820, date de sa création, à 1844 par Delestre-Poirson et Alfonse-Théodore Cerfbeer, remplacé, très vite en 1825, par son propre frère Max-Théodore.

2 Jean-Baptiste Cizos (1802-1847), dit Chéri-Cizos, et Sophie-Juliette Garcin (1802-1854) se rencontrèrent dans la troupe lyrique et dramatique ambulante du père de Sophie-Juliette – troupe qui se composa, par la suite, des deux familles.

Tous les trois montèrent sur scène dès leur plus jeune âge – participant ainsi entièrement à la vie de la troupe. Rose impressionna très vite son entourage – et cela dès ses quatre ans lorsqu'elle répétait, de mémoire, avec « une habileté extraordinaire » (Larousse, 1869, p. 24), des airs de *La Muette de Portici*³ et du *Comte Ory*⁴. Deux ans plus tard, à l'âge de six ans, lors d'un repas de famille, Rose joua le rôle de Lucile dans *Le Roman d'une heure ou la Folle gageure*⁵ de François-Benoît Hoffmann et ses « parents furent surpris de l'aplomb de cette grande coquette en herbe » (p. 24). Conscients du talent, presque inné, de leur fille, les parents de Rose, déjà chargés de sa complète éducation, la formèrent aux arts de la scène, notamment son père en lui donnant des leçons de chant, de danse et de piano, confrontant ainsi la jeune fille à une formation totale d'artiste – formation complétée par sa pratique régulière de la scène au côté de sa sœur cadette au sein de cette troupe familiale. Elle joua entre autres dans *Le Mariage enfantin*⁶, une comédie-vaudeville de Germain Delavigne et d'Eugène Scribe, qui connut un énorme succès.

Cependant, sa carrière de jeune comédienne connut un réel tournant en 1841 lors d'une représentation publique dans la ville de Périgueux lorsqu'elle chanta la romance *À la grâce de Dieu*⁷ de Gustave Lemoine mise en musique par Loïsa Puget – tous deux futurs membres de la famille de Rose. Ce soir-là, la compositrice était justement présente et fut impressionnée par le talent de la jeune femme. Ce fut notamment grâce au réseau de la compositrice que Rose se fit connaître⁸ : en effet, suite à cet événement, Loïsa Puget, recommanda vivement la jeune comédienne au Préfet de la Dordogne, Auguste Romieu, ancien vaudevilliste qui, lui-même, écrivit à l'auteur dramatique Jean-François Bayard – ajoutant à sa lettre que Rose et sa sœur Anne-Joséphine, toutes les deux, formaient une « jolie paire de Cizos » (Huret, 1896, p. 4). Motivés par ces sollicitations, Rose et son père se rendirent à Paris dès 1842 pour lancer la carrière de la jeune femme. Ce ne fut, tout d'abord, pas une aventure facile, la comédienne fut refusée par plusieurs directeurs, tels que Trubert, directeur du Théâtre du Vaudeville, ou encore Nestor Roqueplan, directeur du Théâtre des

3 *La Muette de Portici*, opéra en cinq actes de Daniel-François-Esprit Auber, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créé le 29 février 1828 à l'Opéra de Paris.

4 *Le Comte Ory*, opéra en deux actes de Gioachino Rossini, livret d'Eugène Scribe et Delestre-Poirson, créé le 20 août 1828 à l'Opéra de Paris.

5 *Le Roman d'une heure ou la Folle gageure*, comédie en un acte de François-Benoît Hoffmann, créée le 5 mars 1803 à la Comédie-Française.

6 *Le Mariage enfantin*, comédie-vaudeville en un acte d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créée le 16 août 1821 au Théâtre du Gymnase.

7 *À la grâce de Dieu*, romance, paroles de Gustave Lemoine et musique de Loïsa Puget, 1835.

8 Ce phénomène de réseau, de bouche-à-oreille, permit à de nombreux artistes de faire leurs débuts au sein de la capitale.

Variétés. Mais, grâce au comédien Monval, ami de son père, Rose fut prise à l'essai au Théâtre du Gymnase – théâtre, à ce moment-là, sous la direction de Charles-Gaspard Poirson, dit Delestre-Poirson, et de Max-Théodore Cefbeer. Rose débuta cet essai le 30 mars 1842 dans un premier temps sous le nom de scène de « Marie C. ». Elle commença avec le rôle d'Estelle de la pièce homonyme d'Eugène Scribe⁹ mais, trop timide, se fit à peine remarquer et interpréta seulement deux fois ce personnage. Quelques mois passèrent et Rose ne joua que de petits rôles jusqu'au jour où, le 6 juillet 1842, Mademoiselle Nathalie¹⁰, grande comédienne du Théâtre du Gymnase, fut indisposée et ne put pas jouer son rôle d'Henriette dans *Une jeunesse orangeuse*¹¹ de Charles Desnoyers. Elle se fit alors remplacer « au pied levé » le jour-même par Rose :

Mais, lui disait-on, comment donc allez-vous faire ? Vous êtes si timide, M^{lle} Nathalie est si hardie ! Votre regard manque de fermeté et d'assurance, l'œil de M^{lle} Nathalie est si éclatant et si noir ! Vous êtes un enfant, M^{lle} Nathalie est une femme toute faite ! Vous avez de si petites robes et à si bas prix, elle a tant de satin et tant de velours ! À votre cou pas même un morceau de velours ; elle a des colliers d'or ! Pas une bague à vos doigts, pas de bracelets à vos bras ; elle est chargée de bracelets et d'anneaux. – Laissez-moi faire, disait l'enfant, on se passe de rubans et de dentelles, de soie et de velours, de bracelets et d'anneaux d'or ; on se passe même des yeux noirs et de la taille bien cambrée de M^{lle} Nathalie ; on sera tout simplement simple, naturelle, innocente, jolie, sans apprêts, sinon sans art. Ainsi a-t-elle fait, et, chose étrange ! la petite téméraire a réussi, autant qu'elle pouvait réussir. (Janin, 1842, p. 1)

Ces qualités citées par Jules Janin suivirent Rose Chéri durant toute sa carrière – qualités qui, par ailleurs, étaient très recherchées dans les mises en scène ou dans la direction des comédiens de Montigny. Ce remplacement fut un immense succès pour la comédienne et le public, pourtant mécontent en premier lieu de l'absence de Mademoiselle Nathalie, réclama immédiatement le nom de la nouvelle pensionnaire :

9 *Estelle ou le Père et la Fille*, vaudeville en un acte d'Eugène Scribe, créé le 7 novembre 1834 au Théâtre du Gymnase.

10 Zaire Nathalie Martel, dite Mademoiselle Nathalie (1816-1885).

11 *Une jeunesse orangeuse*, vaudeville en deux actes de Charles Desnoyers, créé le 13 mai 1842 au Théâtre du Gymnase.

Et le public criait comme un seul homme : *La débutante ! La débutante !* Va, ma Rose chérie ! on te redemande, dit le père enthousiasmé à sa fille. [...] Mais quel nom fallait-il livrer aux applaudissements du public ? Rose Ciseaux [*sic*] ne flattait guère l'oreille et ne remplissait que médiocrement les conditions de l'harmonie. C'est pendant le cours de ces hésitations, que Monsieur Ciseaux [*sic*], entourant sa fille de ses bras, lui prodiguant ses caresses, l'appelait avec effusion *sa Rose Chérie*. Ce nom, écho spontané du cœur, frappa Monsieur [Monval]¹², et il ordonna au régisseur d'annoncer au public que la débutant s'appelait : *Rose Chéri*. (Deslandes, 1849, p. 5-6)

Admirée de tous lors de cette soirée, Rose Chéri, devint, à partir de ce moment-là et ce très vite, l'étoile montante, « la fleur à la mode » (*Les Coulisses*, 1842, p. 3) du Théâtre du Gymnase : la vedette. Elle devint l'actrice essentielle, « [l']ingrédient garantissant le succès commercial d'une production théâtrale » (Filippi et Harvey, 2017, p. 15), en développant, auprès des spectateurs, un réel fantasme allant parfois jusqu'à donner lieu à une certaine « confusion entre [sa] personne et les personnages qu'[elle] incarn[e] sur la scène » (Lilti, 2014, p. 48). Sans cesse, les personnages qu'elle interpréta furent mis en lien avec sa personnalité propre¹³ ; créant, parallèlement, une curiosité accrue pour sa vie privée – une indiscretion tout à fait liée, selon Antoine Lilti, à ce phénomène de vedettariat :

Cet écart, entre, d'une part, un personnage public qui s'autonomise de la personne réelle et, d'autre part, une personne privée dont la vie intime ne peut rester dissimulée, est au cœur des mécanismes de la célébrité. (p. 49)

12 Dans le texte original, Raymond Deslandes désigne « Monsieur Montigny » comme initiateur de ce surnom, cependant, en 1842, Montigny n'était pas encore directeur du Théâtre du Gymnase. Selon la légende, ce serait, en effet, Monsieur Monval, régisseur général à cette époque, qui donna ce surnom à Rose Chéri pour les mêmes raisons évoquées par l'auteur des *Jolies actrices de Paris*.

13 Rose Chéri joua notamment des rôles de femmes « vertueuses ». Par ailleurs, lorsqu'elle joua des rôles qui l'étaient moins, il ne fut pas rare que la presse souligne le rôle de composition complet et la distance entre ce personnage et la comédienne : notamment, lorsqu'elle interpréta le rôle de la baronne d'Ange dans *Le Demi-monde* d'Alexandre Dumas fils (comédie en cinq actes créée le 20 mars 1855 au Théâtre du Gymnase), « rôle d'un genre tout nouveau pour elle » (Darthenay, 1855, p. 3).

Dès l'année 1850¹⁴, Rose Chéri se fit surnommer la « Mars du Gymnase » en référence à Mademoiselle Mars¹⁵, grande comédienne de la Comédie-Française. Les deux vedettes partagèrent l'affiche des théâtres parisiens au cours d'une année qu'on peut considérer comme un relai symbolique : tandis que la première prit sa retraite en 1841 après une carrière triomphale, la seconde débuta la sienne la même année. Toutes deux « enfants de la balle », filles de comédiens, elles connurent un succès immédiat lors de leur arrivée au sein de leur théâtre de prédilection ; toutes deux eurent des carrières importantes et furent admirées dans leur divers rôles – notamment de pièces contemporaines – par les spectateurs, les journalistes, les auteurs dramatiques et les directeurs de théâtre ; devenant ainsi les héroïnes d'Alexandre Dumas, d'Eugène Scribe et de tant d'autres auteurs dramatiques phares du XIX^e siècles¹⁶.

2 Rose Chéri, l'héroïne du Gymnase

Quand Montigny prit la direction du Théâtre du Gymnase en 1844, il tomba immédiatement sous le charme de la jeune comédienne – et fut, par ailleurs, particulièrement admiratif de son talent. Trois ans plus tard, en 1847, il lui demanda sa main d'une manière particulièrement originale avec l'aide d'Eugène Scribe. Mis dans la confiance, l'auteur dramatique, très actif au Gymnase, feignit de proposer à la comédienne le premier rôle de sa nouvelle pièce. Inspirés par cette idée surprenante et théâtrale, de nombreux journalistes essayèrent d'imaginer cette scène – notamment Pitre-Chevalier au sein de son périodique illustré intitulé *Musée des familles* ; même si nous pouvons douter du réalisme de ces propos, son approche permet de nous rendre compte de l'inspiration provoquée par cette demande en mariage originale et de cette fascination continuelle de la vie privée de la comédienne, fortement romancée par une presse friande d'anecdotes :

– Mademoiselle, je viens vous proposer un nouveau rôle [...] – Est-ce que ce rôle est bien difficile ? – Très-facile, s'il vous convient ; impossible s'il ne vous convient pas. – Il me conviendra, s'il est dans mes moyens. – Vous

14 Le surnom de la « Mars du Gymnase » apparut pour la première fois dans la revue politique et littéraire *La Mode* le 5 janvier 1850 (Anonyme, 1850b).

15 Anne-Françoise-Hippolyte Boutet, dite Mademoiselle Mars (1779-1847), fut la 210^e sociétaire de la Comédie-Française.

16 Il n'est pas certain que ces deux comédiennes se soient rencontrées. Alors que la carrière de Rose Chéri était lancée, Mademoiselle Mars, retraitée depuis six années, décéda en 1847.

avez tout ce qu'il faut pour le jouer à ravir. – Vous me flattez, monsieur, passons au sujet de la pièce. – La voici en deux mots : l'héroïne [...] est une actrice aussi sage que jolie, aussi pleine de modestie que de talent ... (Ici l'auteur trace un portrait frappant de Mlle Chéri, dans lequel elle seule ne se reconnaît point, justifiant ainsi l'éloge de la simplicité). Attachée à une scène secondaire, où elle règne sans rivale, le premier théâtre de Paris convoite notre artiste, et son directeur tremble de se la voir enlever ..., d'autant plus qu'il en est éperdûment [*sic*] amoureux ... – Ah ! voilà une situation fort intéressante. – N'est-ce pas mademoiselle ? Le nœud se complique de la vertu de la comédienne, du nombre de ses adorateurs, des nouvelles instances du théâtre ennemi et de la timidité du directeur, qui n'ose avouer son secret. – De mieux en mieux, monsieur, je vois déjà tout le parti que vous tirerez de cette intrigue ! – Vous me flattez à votre tour ; j'arrive au dénoûment [*sic*] : le directeur s'ouvre enfin à un auteur de sa connaissance. Celui-ci va trouver la jeune artiste, lui déclare l'honnête passion de son ami, plaide sa cause avec toute la chaleur de la conviction et sollicite, pour lui la main de la charmante personne. – Un mariage, monsieur ! – Toutes les pièces ne se finissent-elles pas ainsi ? – Et l'artiste donne son consentement ? – C'est ce que vous allez décider, mademoiselle, car je dois porter votre réponse à M. Montigny ... Mlle Chéri comprit enfin ... et sa réponse fut *oui*. (Pitre-Chevalier, 1847, p. 159)

Rose accepta avec joie cette demande. Leurs deux familles étaient, par ailleurs, déjà très présentes au Gymnase – quelques années après l'arrivée de Rose, sa jeune sœur, Anne-Joséphine, dite Anna Chéri, rejoignit le théâtre en tant que comédienne, et son frère Victor Chéri en tant que chef d'orchestre. Montigny quant à lui avait ses deux frères, Gustave et Édouard qui l'aidaient à l'administration et écrivaient pour le Gymnase, et sa belle-sœur Loïsa Puget. Rose Chéri et Montigny se marièrent le 10 mai 1847 civilement puis religieusement dès le lendemain ; de leur union, naquirent trois garçons¹⁷.

Rose Chéri marqua les esprits en tant que grande comédienne, en tant qu'épouse de Montigny particulièrement impliquée dans la direction du Théâtre du Gymnase, en tant que mère très investie auprès de ses trois enfants, mais également par son décès prématuré au chevet de son fils l'auréolant d'une image pieuse de martyr de la maternité. En 1861, Chéri Montigny¹⁸, son fils,

17 Rose Chéri et Montigny eurent trois enfants : Jean-Édouard-Chéri (1855-1868), Joseph-Adolphe-Henri (1857-1865) et Auguste-Anne-Didier (1858-?).

18 Jean-Édouard-Chéri débuta une carrière d'auteur dramatique pleine de succès avec la création de sa pièce *Une innocente*, comédie en un acte, le 11 mai 1878 au Théâtre du

attrapa une angine couenneuse. Rose Chéri, malgré les contre-indications du médecin, resta à son chevet. Alors que l'enfant finit par se remettre, il contamina sa propre mère qui en décéda le 22 septembre 1861 « martyr de l'amour maternel » (La Forêt, 1861, p. 6). Ses obsèques eurent lieu le 23 septembre 1861 et une foule, artistes comme spectateurs, assista à la cérémonie : « Sa perte a porté le deuil dans tout Paris » (Capvalade, 1861, p. 16). Les jours suivant, *La Presse*, secouée, écrivit que « l'art dramatique [venait] de faire une grande perte » (Anonyme, 1861, p. 3) ; *Le Constitutionnel* que « le théâtre [était] en deuil » et que « jamais perte plus imprévue, plus regrettable, et, dans des circonstances plus douloureuses, n'a[vait] frappé l'art dramatique » (Fiorentino, 1861, p. 1). Elle fut nommée sociétaire *perpétuelle* par l'Assemblée générale des Artistes dramatiques et la Comédie-Française annonça, quelques mois après le décès de la comédienne, son souhait de placer un buste de Rose Chéri dans son foyer : un fait non seulement surprenant puisque la comédienne, pourtant maintes fois sollicitée par le premier théâtre, ne joua jamais pour le Théâtre-Français, mais aussi, une nouvelle fois, révélateur de cet imaginaire créé autour de l'artiste devenue presque, elle-même, héroïne dramatique. Elle marqua les esprits bien des années après son décès et fut régulièrement une référence, notamment lors des nécrologies de grandes comédiennes jusqu'à la fin du XIX^e siècle. On remarquera cependant que, en plus de louer son talent de comédienne, la presse a une prédilection pour exalter et fictionnaliser ses rôles privés de mère, d'épouse ou de sœur, la distinguant ainsi de la plupart de ses consœurs, mais également invisibilisant ses multiples rôles professionnels.

Rose Chéri, très talentueuse, devint, suite à sa « révélation », la première comédienne du Théâtre du Gymnase en « y brill[ant] au premier rang », selon *l'Annuaire des lettres, des arts et des théâtres* (Anonyme, 1847, p. 128) ; cette place qu'elle occupa tout au long de sa vie fut surprenante car Montigny refusait toute sorte de vedettariat au sein de son propre théâtre en privilégiant une unité de troupe. Rose Chéri joua très vite les premiers rôles des grandes pièces et devint « l'héroïne » de grandes autrices et auteurs dramatiques tels que la romancière George Sand, amie fidèle avec qui elle échangea beaucoup et qui lui donna les principaux rôles de ses pièces jouées au Théâtre du Gymnase¹⁹,

Gymnase. Les Parisiens voyaient en lui le futur directeur du Théâtre du Gymnase, digne héritier de Montigny. Il décéda cependant tragiquement de la rage, quelques semaines après la première de sa pièce.

19 Des neuf pièces créées par Georges Sand au Théâtre du Gymnase, seules trois d'entre elles n'eurent pas Rose Chéri dans le rôle principal : *Le Pressoir* (drame en trois actes créé le 13 septembre 1853), *Lucie* (comédie en un acte créée le 16 février 1856) car la comédienne s'appretait à jouer dans *Françoise*, une autre comédie de l'autrice créée un mois et demi

Alexandre Dumas fils, auteur important du Théâtre du Gymnase²⁰, ou encore Alfred de Musset qui, selon son frère, Paul, eut un coup de cœur pour la comédienne en allant la voir plusieurs fois de suite dans le rôle de Clarisse Harlowe²¹ avant de lui dédier sa pièce *Bettine*²² dans laquelle il lui attribua le premier rôle (voir Lyonnet, 1927, p. 113-123). Selon les journalistes de l'époque, Rose Chéri possédait « réunies toutes les qualités dont une seule suffit pour illustrer une actrice » (Anonyme, 1850a, p. 1) – nous pouvons lire par exemple dans *La Gazette pittoresque* :

Madame Rose Chéri apporte dans tous ses rôles une suavité, une grâce, une candeur, une naïveté charmante, une distinction, un art, un savoir, un goût, un tact fin, un charme, une émotion contenue, une honnêteté de la voix, du geste et du maintien. (Anonyme, 1855, p. 2)

Pour Théophile Gautier, quant à lui :

Mme Rose Chéri est ingénue et spirituelle, touchante et gaie, naïve et coquette, et, quand la direction l'exige, énergique, forte, grande, inspirée [...]. Mme Rose Chéri est à la fois Contat, Mars, Rachel, Georges ... Heureux Gymnase. (1847, p. 1)

« Heureux Gymnase » pour lequel Rose Chéri fut une comédienne admirée de toutes et tous ; les spectateurs se déplaçaient nombreux pour la voir lorsqu'elle participait à des tournées – à ces mêmes dates, le Théâtre du Gymnase, quant à lui, dépourvu de sa grande comédienne, se vidait. Les absences de Rose Chéri étaient d'ailleurs craintes par Montigny – le directeur faisait donc en sorte de

plus tard (le 3 avril 1856), et *Le Pavé* (comédie en un acte) créée après la mort de la comédienne le 18 mars 1862.

- 20 Sous la direction de Montigny, Alexandre Dumas fils fit jouer quinze de ses pièces. Rose Chéri joua dans cinq d'entre elles sur les six créées lors de son vivant. Elle joua notamment le rôle principal de *Diane de Lys*, créée le 15 novembre 1853, le rôle de la baronne d'Ange dans *Le Demi-monde*, créée le 20 mars 1855, ou encore le rôle d'Élisa de Roncourt dans *La Question d'argent*, créée le 31 janvier 1857 – toutes trois des comédies en cinq actes et en prose.
- 21 *Clarisse Harlowe*, drame en trois actes de Clairville, Philippe Dumanoir et Léon Guillard créée le 5 août 1846 au Théâtre du Gymnase.
- 22 *Bettine*, comédie en un acte et en prose d'Alfred de Musset créée le 30 octobre 1851 au Théâtre du Gymnase.

programmer de nouvelles pièces attrayantes afin de convaincre, tout de même, son public²³.

3 Conseils littéraires et apports financiers, l'implication de Rose Chéri au Théâtre du Gymnase

Rose Chéri fut la grande vedette du Gymnase mais pas seulement puisque en épousant Montigny, elle devint « la perle et la directrice du Gymnase [... en] partageant le pouvoir et le fardeau de la direction » (Boignes, 1845, p. 1). Malgré une clause de leur contrat de mariage précisant que « les futurs époux [n'étaient] pas tenus des dettes l'un de l'autre antérieures à la célébration du mariage » (Gentien, 1880), Rose Chéri ne s'empêcha pas de mettre toute son énergie, son courage et son talent pour redresser le Théâtre du Gymnase. Elle vendit, par exemple, ses bijoux, fit de nombreuses tournées, très appréciées, pour renflouer les caisses du théâtre²⁴ et entreprit de faire le plus grand nombre de représentations au Gymnase : « Il y eut plusieurs grands succès, présentés comme des *recettes-budgets* » (Haslé, 2020a, p. 255-256). Elle s'investit beaucoup pour ce théâtre – devenant, pour ainsi dire, presque « co-directrice » du Gymnase ; une sensation ressentie lorsque nous lisons, par exemple, la lettre que Rose Chéri adresse à son amie la cantatrice et compositrice Pauline Viardot²⁵, alors que la comédienne venait tout juste de perdre sa mère en 1854 : « C'est dans le travail, seul, [...] que nous trouverons non pas l'oubli de nos maux, mais la force de les supporter » (Chéri, inédit, n.p.).

D'ailleurs, au-delà de l'aspect financier, Rose Chéri fut très présente dans la création des pièces (et ce, même hors de la scène), elle lut de nombreuses pièces, donna régulièrement son avis et conseilla de jeunes auteurs dramatiques – notamment Victorien Sardou lorsque celui-ci soumit une nouvelle pièce au Théâtre du Gymnase, *Les Pattes de mouche*²⁶, première

23 Par exemple, lors des premières années de direction de Montigny, lorsque la comédienne Rose Chéri fit une tournée à Londres, le Théâtre du Gymnase fit tout son possible pour attirer le public et programma une comédie en un acte de Gustave Lemoine et Eugène Scribe intitulée *Une femme qui se jette par la fenêtre*. Créée le 19 avril 1847, cette pièce fut un réel succès et se joua jusque 1879, couvrant, ainsi, presque la durée de direction totale de Montigny.

24 Cependant, il n'est pas certain que la comédienne se soit chargée plus généralement de la gestion financière du théâtre – rôle qu'occupait plutôt le frère de Montigny, Édouard Lemoine, de 1844 à sa mort en 1868.

25 Pauline Garcia, épouse Viardot (1821-1910).

26 *Les Pattes de mouche*, comédie en trois actes et en prose de Victorien Sardou, créée le 15 mai 1860 au Théâtre du Gymnase.

pièce acceptée, et fut reçu par Rose Chéri qui lui promit de la lire avant de la transmettre à son époux²⁷ ou encore l'autrice George Sand qui demandait régulièrement l'avis de Rose Chéri à propos de ses pièces, tant dans l'écriture que dans la mise en scène, notamment lorsqu'elle échangeait épistolairement avec Montigny²⁸, comme nous pouvons, par exemple, le constater lorsqu'elle écrivit à propos de *Marguerite de Sainte-Gemme*²⁹ : « Si vous voyez tous deux des changements à faire de quelque importance » (Bibliothèque de l'Institut, Ms Lov. E 887, s.d.). Par ailleurs, dans un aspect beaucoup plus officiel, Rose Chéri fit également partie du comité de lecture du Théâtre du Gymnase au côté de son époux, Montigny, de ses deux beaux-frères et de Monval, bras droit du directeur – une présence particulièrement importante et innovante pour un théâtre secondaire tandis que parallèlement au Théâtre-Français, ces mêmes années et ce jusqu'en 1910, le comité de lecture interdit toute présence féminine en son sein. Ainsi, en y participant, Rose Chéri se démarque avec cette place forte au sein de la direction de ce théâtre : elle connaissait tout aussi bien que le directeur les attentes du public, les pièces à succès mais aussi les qualités littéraires désirées dans la programmation ...

Rose Chéri fut l'une des grandes comédiennes du XIX^e siècle à côté de femmes telles que Sarah Bernhardt, Mademoiselle Mars ou encore Mademoiselle Rachel – toutes trois venues du premier théâtre français : la Comédie-Française – et marqua les esprits par un jeu « naturel et simple », par son lien avec la direction du Théâtre du Gymnase, par cette famille-troupe qu'elle sut mettre en place avec Montigny et enfin, par son décès tragique. En 1855, bien des années avant sa mort, les journalistes de *La Gazette pittoresque* affirmaient qu'ils « ne [savaient] point si madame Rose Chéri, entrée à la Comédie-Française, y eût égalé mademoiselle Mars, mais à coup sûr nous pouvons dire que mademoiselle Mars, placée au Gymnase, ne l'y eût point éclipsée » (Anonyme, 1855, p. 2). Seulement, Rose Chéri ne fut pas seulement une grande comédienne, elle s'impliqua de manière totale au sein de ce Théâtre du Gymnase et devint le réel bras droit de Montigny, sa « co-directrice ». Cependant, mis à part quelques rappels concernant son investissement littéraire et financier, sa position de vedette se « cristallis[a] » (Fix et Ponzetto, 2022, p. 15) et fit de l'ombre à ses autres fonctions liées au Théâtre du Gymnase – une invisibilisation non seulement amplifiée par son statut d'épouse de « grand » directeur de théâtre mais

27 Immédiatement lié à Montigny, Victorien Sardou travailla et échangea très régulièrement avec le directeur dans la création de ses différentes pièces jouées sur la scène du Théâtre du Gymnase. Voir Haslé (2020b).

28 George Sand, installée à Nohant et se rendant peu à Paris, échangea majoritairement de manière épistolaire pour la création de ses différentes pièces. Voir Malkin (2014).

29 *Marguerite de Sainte-Gemme*, comédie en trois actes et en prose de George Sand, créée le 23 avril 1859 au Théâtre du Gymnase.

aussi, bien évidemment, par le fait d'être une femme au XIX^e siècle. Sa place de grande comédienne s'imposa de ce fait dans la postérité comme position forte et « unique » : Rose Chéri, « [l']artiste de talent, [la] comédienne accomplie » (Anonyme, 1850a, p. 1), la « Mars du Gymnase ».

Bibliographie

- Anonyme, 1861, « Faits divers », *La Presse*, 24 septembre, p. 2-3.
- Anonyme, 1855, « Les artistes célèbres – Rose Chéri », *La Gazette pittoresque*, 20 mai, p. 1-2.
- Anonyme, 1850 (b), « Revue théâtrale. Gymnase », *La Mode*, 5 janvier, p. 270-271.
- Anonyme, 1850 (a), « Semaine Dramatique », *L'Éventail*, n° 13, p. 1-2.
- Anonyme, 1847, *Annuaire des lettres, des arts et des théâtres*, Paris, Typographie Lacrampe et Compagnie.
- Anonyme, 1842, « Indiscrétions », *Les Coulisses*, n° 57, p. 3-4.
- BOIGNES Charles de, 1845, « Feuilleton du *Constitutionnel* du 28 sept. », *Le Constitutionnel*, n° 271, p. 1-2.
- CAPVALADE de, 1861, « Nouvelles des théâtres », *L'Abeille impériale*, n° 49, p. 15-16.
- CHÉRI Rose, inédit, *Lettre adressée à Madame Pauline Viardot*, Bibliothèque nationale de France, NAF 16272, F. 335-336.
- DARTHENAY Valentin, 1855, « Théâtre du Gymnase-Dramatique », *Le Nouvelliste*, 23 mars, p. 3.
- DESLANDES Raymond, 1849, « Rose Chéri », *Les Jolies Actrices de Paris*, Paris, Tresse, p. 2-8.
- FILIPPI Florence et HARVEY Sara, 2017, « Introduction. Émergence du vedettariat théâtral en France (XVII^e-XIX^e siècles) », dans Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, coll. « U », p. 11-26.
- FIORANTINO Pierre-Ange, 1861, « Théâtres. Nécrologie : Mme Rose Chéri », *Le Constitutionnel*, n° 273, p. 1-2.
- FIX Florence et PONZETTO Valentina (dir.), 2022, *Femmes de spectacle au XIX^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang.
- GAUTIER Théophile, 1847, « Théâtres », *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, 19 juillet, p. 1.
- GENTIEN, Maître, s.d., *Liquidation de la succession de Madame Lemoine dit Montigny*, Archives Nationales, MC/ET/XXXIII/1388, 01.03.1880.
- HASLÉ Laurène, 2020 (b), « Le cabinet du directeur de théâtre : la formation de l'acteur dramatique. L'exemple d'Adolphe Lemoine-Montigny », *La Revue d'histoire littéraire de France*, 120^e année, n° 3, p. 663-673.

- HASLÉ Laurène, 2020 (a), « Partie 2 – Chapitre 2. Rose Chéri, compagne de vie privée et publique de Montigny », *La Direction d'Adolphe Lemoine-Montigny au Théâtre du Gymnase de 1844 à 1880*, Thèse de doctorat, École Pratique des Hautes Études et Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, p. 245-265.
- HURET Jules, 1896, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, n° 327, p. 4.
- JANIN Jules, 1842, « Feuilleton du Journal des Débats », *Journal des débats politiques et littéraire*, 11 juillet, p. 1-3.
- LA FORÊT Léon, 1861, « Théâtres », *Le Tintamarre*, 29 septembre, p. 6.
- LAROUSSE Pierre, 1869, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. IV, Paris, Administration du grand dictionnaire universel.
- LILTI Antoine, 2014, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'Épreuve de l'histoire ».
- LYONNET Henry, 1927, *Les « Premières » de Alfred de Musset*, Paris, Librairie Delagrave.
- MALKIN Shira, 2014, « George Sand et la mise en scène à distance », dans Olivier Bara et Catherine Nesci (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, UGA, p. 253-268.
- PITRE-CHEVALIER, 1847, « Noces et festins », *Musée des familles*, Série 2, t. IV, p. 159-160.
- SAND George, s.d., *Lettre adressée à Adolphe Lemoine-Montigny*, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms Lov. E 887.

Mme Roger de Beauvoir (née Doze) : une femme de théâtre à double titre

Barbara T. Cooper

Résumé

Cette étude de la carrière d'Aimée Doze, jeune actrice qui, sous le nom Mme Roger de Beauvoir, deviendra poète, parolière, dramaturge, journaliste, mémorialiste, nouvelliste et romancière, cherche non seulement à sortir de l'ombre la vie et les œuvres d'une personnalité oubliée, mais aussi à signaler les hauts et les bas, les embûches et les préjugés auxquels elle pouvait faire face. Ce travail s'attache également à révéler les nombreuses occasions où la vie intime de la comédienne et autrice a pesé sur sa vie professionnelle, lui créant des amitiés comme des inimitiés, érigeant des obstacles à son indépendance et succès et l'obligeant à trouver des parades.

Mots clés

Aimée Doze (Aimée) – Roger de Beauvoir (Mme) – obstacles genrés – actrice – autrice

Abstract

This study of the career of Aimée Doze, a young actress who, under her married name, Mme Roger de Beauvoir, became a poet, lyricist, playwright, journalist, memoir and fiction writer, seeks not only to call attention to the life and works of a forgotten personality, but also to signal the highs and lows, the obstacles and the prejudices she faced. This essay also reveals the numerous occasions on which the actress's personal life impacted her professional life, creating friendships and animosities, generating obstacles to her independence and success and forcing her to find ways around problems men rarely if ever faced.

Keywords

Doze (Aimée) – Roger de Beauvoir (Mme) – gender-defined obstacles – actress – author

Aimée-Éléonore-Léocadie Doze (1823-1859), comédienne et autrice, est une femme de théâtre à double titre. Connue de son temps comme Mademoiselle Doze à la scène et Mme Roger de Beauvoir en littérature, elle est pourtant presque oubliée de nos jours sous l'un comme sous l'autre nom. Si l'on se souvient encore d'elle en tant qu'actrice, c'est surtout pour le rôle d'Abigail qu'elle joue en 1840 lors de la création du *Verre d'eau* d'Eugène Scribe à la Comédie-Française. Ses *Confidences et causeries de Mademoiselle Mars* ([1852] 1855), mélange d'anecdotes historiques et imaginaires sur la célèbre tragédienne dont elle fut l'élève, sont rééditées de nombreuses fois au cours du XIX^e siècle et restent la seule de ses œuvres émergeant encore d'une production textuelle plus importante qu'on ne pourrait le croire. Mais ces éléments de bibliographie sont loin de résumer la vie artistique et littéraire de cette femme qui fut pensionnaire au Théâtre-Français, dramaturge, parolière, journaliste, nouvelliste, romancière et salonnière. Actrice obligée par son mari de se retirer du théâtre lors de son mariage et que les critiques ne ménagent pas toujours après l'avoir portée aux nues, autrice de pièces jouées avec plus ou moins de succès sur des scènes institutionnelles ainsi que dans des salons où elle bénéficie souvent du concours des acteurs de la Comédie-Française, Aimée de Beauvoir mérite bien de sortir de l'ombre des bibliothèques et archives. Aussi, dans les pages qui suivent, allons-nous insister sur les obstacles qu'elle a rencontrés dans sa vie – obstacles à la fois d'ordre institutionnel, légal, social et pratique, qui ont limité l'ampleur de son succès au théâtre – et sur les stratégies de contournement que Doze met en place pour les parer et rebondir. Les revers et épreuves qu'elle a vécus au cours de sa vie, autant que les parades qu'elle a élaborées pour y faire face, serviront aussi à illustrer les difficultés rencontrées par d'autres femmes de théâtre de son temps dont les contributions commencent enfin à prendre place dans nos histoires de la vie artistique et culturelle du XIX^e siècle.

1 La porte étroite institutionnelle

Si l'on entend faire carrière en tant qu'actrice, il ne suffit pas d'être jeune et jolie et de rêver de mettre Paris à ses pieds. Il faut s'y préparer en s'assurant l'appui d'institutions et d'individus prestigieux et influents qui peuvent favoriser

ses débuts et contribuer à son succès. Or, au XIX^e siècle, comme aujourd'hui, le Conservatoire et la Comédie-Française n'ouvrent pas leurs portes à tout le monde et ne sont pas plus exempts de rivalités et de coteries que d'autres milieux. Si franchir le seuil de ces établissements en tant qu'élève ou pensionnaire constitue un important atout, cela ne garantit pas une réussite indiscutable et inaltérable. Il faut en plus se faire attribuer des rôles qui mettent en valeur sa personne et ses talents, ménager ses rapports avec tout le personnel du théâtre et plaire au public et aux critiques dramatiques. Aussi, comme d'autres actrices débutantes, Mlle Doze connaîtra-t-elle les aléas de la profession qu'elle a choisie.

Élève de Samson et de Mlle Mars, Mlle Doze débute à la Comédie-Française fin octobre 1839 dans les rôles d'Agnès (*L'École des femmes* de Molière) et d'Angèle (*L'Épreuve* de Marivaux), personnages déjà interprétés par son mentor¹. Elle continue ses débuts par une série de représentations qui se déroulent jusqu'en décembre 1839, lorsqu'elle crée le petit rôle de Ninette dans *Un cas de conscience* de Charles Lafont². Les années 1840-1841 la verront se produire dans d'autres créations, ainsi que dans des pièces du répertoire³. En février 1842, elle crée, entre autres, le rôle de Luisa dans *Lorenzino* d'Alexandre Dumas⁴. Mais deux mois plus tard, après des négociations difficiles sur la question de sa rémunération et des tensions créées par sa rivalité avec Mlle Plessy, le Théâtre-Français annonce son intention de se séparer de la jeune comédienne, ce que Jules Janin déplore dans son feuilleton du 4 avril 1842 dans *Le Journal des débats* (p. 1)⁵. Pour rebondir, Doze, comme d'autres acteurs et actrices de l'époque, décide de voyager pour se ressourcer financièrement et professionnellement. Elle part donc en province et en Italie, où elle reste pendant presque deux ans. Pierre Durand (pseud. Eugène Guinot) fournit quelques renseignements rétrospectifs sur son périple italien dans *Le Siècle* du 28 mars 1844 (p. 1). Il indique aussi que Doze est rentrée en France avec une vocation de poète. Elle affichera son désir d'emprunter cette nouvelle voie artistique en posant sa candidature à l'Académie des femmes, assemblée récemment fondée par le

1 Sur ses débuts voir entre autres Chaudes-Aigues (1839, p. 149-150), Gautier (1839, p. 1-2), et F.-T. C. (1839, p. 4).

2 Voir Ravergie (1839, p. 3-4) et l'éloge de Doze dans un *post-scriptum* écrit par Lafont (1839).

3 Pour une biographie et appréciation générale de l'actrice à cette époque, voir Briffault (1841).

4 Voir aussi un article de *La Quotidienne* (Anonyme, 1842a, p. 1-2) et Schopp (2010, p. 171-172).

5 Voir aussi Thierry (1842, p. 87-89). Des problèmes de gestion du théâtre et des rivalités entre actrices n'ont pas été étrangers à son départ. Sur le conflit entre Mlles Doze et Plessy, voir un article dans *Les Coulisses* (Anonyme, 1842b, p. 1).

comte de Castellane pour promouvoir le génie féminin⁶. Une fois admise, elle y rejoindra George Sand, Anaïs Ségalas et Virginie Ancelot, femmes talentueuses qui, toutes trois, écrivent ou écriront des pièces de théâtre aussi bien que de la poésie ou des récits.

Doze n'abandonne pas pour autant la scène et rentre au Français en juin 1844. Théophile Gautier écrit à cette occasion :

Mlle Doze nous est revenue aussi charmante femme, aussi aimable actrice que nous l'avons connue il y a trois [*sic*] ans. Son retour a été fêté comme il devait l'être, par des applaudissements unanimes. (Gautier, 1844, p. 2)

Mais le 8 février 1845, *Le Tintamarre* annonce que la comédienne « s'éloigne de la scène pour raison de santé contraire à l'emploi d'ingénue » (C***, 1845, p. 5)⁷. Devenue mère en mars, elle ne remontera plus sur les planches et se tournera vers des cercles professionnels et mondains qui lui permettront de développer et mettre en valeur ses talents d'autrice.

2 Obstacles genrés : le mariage et la maternité

Ce nouveau tournant professionnel s'explique en partie par l'évolution de sa vie privée. En 1842, le bruit courait que Mlle Doze était sur le point de se marier avec un homme riche et titré (Anonyme, 1842c, p. 3), Roger de Beauvoir, mais l'affaire n'aboutissait pas. C'est donc non seulement pour des raisons professionnelles que Doze est partie en Italie, mais aussi à cause d'une déception sentimentale. (Un tel mobile n'aurait pas incité un acteur à s'éloigner de Paris.) Le temps et la distance semblent avoir opéré un effet bénéfique. À son retour en France en 1844, Doze renoue sa liaison avec Beauvoir, auteur et dandy de quinze ans son aîné. Il lui fera deux enfants hors mariage et un troisième qui naîtra sept mois après leurs noces en janvier 1847⁸. L'union du couple est annoncée par le chroniqueur Eugène Guinot dans *Le Siècle* du 10 janvier 1847 :

Jeudi dernier a été célébré, à Santeny, près Paris, le mariage d'un de nos plus spirituels écrivains, M. Roger de Beauvoir [de son vrai nom Edmond

6 Voir l'article signé par « Une vieille Saint-Simonienne » (1899, p. 568-574). Quarante femmes seront admises à cette Académie. Voir aussi Bartolo (1844) et Daumier (1843).

7 Sur la naissance des enfants de Mlle Doze, voir la note suivante.

8 Leur fils aîné, Eugène, naît en mars 1845 ; leur fille, Eugénie, en 1846. Un deuxième fils, Henri, est né en septembre 1847.

Roger de Bully] avec Mlle Doze. Le théâtre perd un talent aimable, le monde gagne une femme aussi distinguée par les grâces de sa personne que par les qualités de son esprit. Mlle Doze n'a fait qu'une courte apparition sur la scène du Théâtre-Français où elle a laissé le plus honorable souvenir. Depuis plusieurs années elle vivait dans une douce retraite, au milieu d'un cercle choisi, occupée à répandre autour d'elle le bien-être et la sérénité. Mme Roger de Beauvoir apporte dans la communauté sa part littéraire ; quelques indiscretions nous ont appris qu'elle cultive la poésie en femme de goût qui saura toujours se garder de devenir un bas bleu. (p. 2)⁹

Les charmes domestiques et littéraires dont Guinot gratifie Mlle Doze dans cet article soulignent l'évolution de sa vie, minimisant sa vie d'actrice (« talent aimable », « courte apparition sur la scène », « honorable souvenir ») et réfléchissant les attentes d'une société genrée auxquelles les femmes d'un certain monde sont tenues de se conformer (« grâces », « douce retraite », « cercle choisi », « bien-être et sérénité », « femme de goût »). Mais si la mariée s'éloigne de la scène, c'est non seulement parce qu'elle a trois enfants en bas âge et qu'elle « cultive la poésie », mais aussi parce que Roger de Beauvoir ne tient pas à ce que sa femme continue à se produire au théâtre, où sa présence risque d'être socialement dévalorisante pour lui¹⁰. Des dissensions au sein du couple commencent à se manifester très vite et le ménage est rapidement troublé par des dettes et les infidélités de Beauvoir. *Le Droit* rend compte des audiences du 16 et 22 novembre 1848 au tribunal civil de Corbeil où les époux demandent la séparation de corps et une décision sur la garde des enfants et le partage des biens (Anonyme, 1848, p. 1). Les différends se poursuivent en 1849-1850 et n'aboutissent qu'en 1850 avec un jugement en faveur de Mme de Beauvoir¹¹.

On pourrait croire que ces démêlés judiciaires ne laisseraient pas beaucoup de temps à l'autrice pour se consacrer à la littérature. Cependant, on lit dans *Le Ménestrel* :

Nous avons déjà eu occasion de parler de *L'Amoureux de la nuit*, nouvelle romance de Mme Louise Verteuil, paroles de Mme Roger de Beauvoir (Mlle Doze), dont on connaît le talent littéraire. Cette jolie production

9 Voir aussi un article de *La Silhouette* où on lit que « Mlle Doze porte, sous les brodequins de Thalie, une jolie paire de bas bleus » (Anonyme, 1847, p. 6).

10 Comme on le verra plus loin, la loi l'autorise à faire obstacle à sa carrière d'actrice.

11 Voir le *Journal du palais*, où l'on évoque les principes « de l'autorité maritale » et « d'ordre public » (Anonyme, 1850b, p. 636). Voir aussi *Le Colporteur* (Aubert, 1854, p. 1).

jouit en ce moment d'une certaine vogue dans nos salons. (Anonyme, 1850a, p. 3)

Ce ne sera pas la seule collaboration de Mme de Beauvoir à une œuvre musicale, ni la seule fois où son nom sera associé à celui de Mlle Verteuil¹². Il est à noter que les salons que fréquente Mlle Doze, devenue Mme de Beauvoir, n'ont plus rien à avoir avec la défunte Académie des femmes qui prétendait valoriser le génie des femmes à l'égal de celle des hommes. Aussi ses œuvres sont-elles qualifiées de « jolies productions » qui jouissent « d'une certaine vogue dans nos salons », mais ne cherchent pas à rivaliser avec celles des hommes auprès du grand public. Si Beauvoir se contentera dans un premier temps des limites que lui impose son mari et la bonne société, elle va bientôt élargir ses horizons, profitant de l'ouverture de la presse à des autrices pour publier de courtes pièces, des nouvelles et des articles journalistiques. Son nom et ses écrits circuleront alors plus largement, sans en faire un « bas-bleu ».

Une fois sa séparation d'avec Roger de Beauvoir juridiquement établie, Aimée de Beauvoir va donc se lancer à fond dans sa nouvelle carrière. Les 28, 29 et 30 octobre 1851, on trouve sa pièce « L'Amour à la maréchale » publiée en feuilleton dans le journal parisien *L'Ordre*¹³. À partir de novembre 1851, elle signera une chronique mensuelle sur « Le Monde et le théâtre » dans la *Revue de Paris*, qui montre à quel point l'ancienne pensionnaire du Théâtre-Français a réussi sa mue en femme de lettres, tout en gardant un pied dans le monde du théâtre. Le 16 février 1852, la compositrice Louise Verteuil organise une matinée musicale à la salle Herz. Comme intermède littéraire, on joue une pièce de Mme de Beauvoir, *Dos à dos*, créée pour l'occasion. Ce sont des acteurs du Théâtre-Français, Sarah Félix, Mlle Judith [Julie Bernat] et Paul Louis Leroux qui incarnent les trois personnages de l'œuvre, comme le précise *Le Charivari* (Anonyme, 1852, p. 4). Théophile Gautier écrira dans *La Presse* du 17 février 1852 :

Nous regrettons vivement que Mme de Beauvoir ne se manifeste pas sur un plus grand théâtre ; la salle des concerts de M. Herz ne lui suffit pas ; un talent aussi distingué que le sien appelle un public habitué aux succès sérieux. (p. 2)

12 *L'Amoureux de la nuit* semble être resté inédit. Elle écrira d'autres romances avec Arnaud (1852), Amat (1852) et Membrée (1853), entre autres.

13 Cette comédie en deux actes sera créée au Théâtre du Palais-Royal le 14 août 1852 et connaîtra dix représentations. Voir, entre autres, le *Moniteur universel* (Sauvage, 1852, p. 1294). La pièce sera publiée la même année.

Son appel n'a pas d'écho immédiat auprès des administrateurs de théâtre, mais le texte de la pièce paraît en feuilleton dans *Le Constitutionnel* les 3 et 4 mars 1852. Puis, un mois plus tard, le 2 avril, *Dos à dos* est monté à l'Odéon au bénéfice de Sarah Félix, avec les mêmes interprètes qui ont créé la pièce en février. Le 19 avril, une autre représentation à bénéfice a lieu – avec les mêmes comédiens – au profit des Apprentis et enfants pauvres de la ville de Paris, salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-Antin. Enfin, le 1^{er} mai, *Dos à dos*, toujours avec la même distribution, figure à l'affiche au Palais-Royal lors d'un spectacle au bénéfice de l'acteur Levassor. L'œuvre n'est publiée en brochure qu'en 1856, date à laquelle une représentation jouée par Mlles Fix et Favart et M. Leroux de la Comédie-Française a lieu dans un salon mondain (d'Auriol, 1856, p. 1)¹⁴. Le succès de cette petite pièce dans tant de cadres divers signale une certaine porosité entre le répertoire des théâtres publics et privés comme entre la presse et la scène et souligne l'insertion de Mme de Beauvoir dans un monde à la fois professionnel et social. Mais dans presque tous les cas, il s'agit de représentations à bénéfice, comme si les pièces de Beauvoir se faisaient surtout accepter à la faveur d'une bonne œuvre.

Cependant, à l'occasion, Beauvoir va réussir le passage de ces représentations ponctuelles à but caritatif ou divertissant aux mises en scène sur des théâtres publics. Ainsi, on lit dans *L'Ordre* que le comité de lecture du Théâtre-Français a reçu à l'unanimité et avec « l'enthousiasme le plus flatteur » une comédie de Mme de Beauvoir : « On dit cette petite comédie spirituelle et charmante, comme l'auteur, et c'est tout dire », affirme le critique en insistant, comme à son habitude, sur la « féminité » de l'autrice et de sa pièce (Guinot, 1851, p. 2). L'œuvre, d'abord intitulée *L'Invisible*, puis rebaptisée *L'Un et l'Autre*, sera créée le 5 avril 1852 par Madeleine Brohan, Mlle Judith et Adolphe Maillart¹⁵. La pièce connaîtra neuf représentations et est estimée un succès. Hector de Jailly portera l'œuvre, son autrice et ses interprètes aux nues dans *Le Corsaire* du 2 avril 1852 (p. 1-2). Mais Jamet, critique dramatique du *Moniteur universel*, regrette que Doze ait renoncé à sa carrière d'actrice pour se faire dramaturge :

c'est un redoutable essai de forces d'un jeune esprit qu'une pièce de théâtre : plus redoutable encore pour une jeune femme ; car son sexe, si

14 Une représentation au Théâtre Italien au bénéfice de l'acteur-chanteur Pasquale Tessero est annoncée en première page du *Vert-Vert* le 3 juin 1857.

15 La pièce n'a jamais été publiée, mais le manuscrit est conservé à la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française sous la cote Ms 0913. Le livret de conduite s'y trouve sous la cote CC1-361. Je remercie Mmes F. Thomas et M. Petetin, qui m'ont permis d'obtenir une copie numérisée de ces documents. Pour un entrefilet positif sur la pièce, voir Huet de Guerville (1852, p. 223).

propre à rendre les détails, a peu la capacité de composer un ensemble et de revêtir ses pensées de formes vigoureuses. (Jamet, 1852, p. 4)

Ce type de préjugé essentialiste et misogyne, fort répandu¹⁶, rend l'accès à des scènes publiques difficile pour de nombreuses autrices dramatiques. Mme de Beauvoir a-t-elle bénéficié d'une sorte de « camaraderie » basée sur son statut d'ancienne pensionnaire pour lui ouvrir les portes du Français¹⁷? Même si c'est le cas, une telle clé d'entrée ne peut garantir une réception uniformément favorable à la pièce. Une lettre adressée en 1852 par Arsène Houssaye, administrateur général de la Comédie-Française, au duc de Morny, ministre de l'Intérieur depuis décembre 1851, est éclairante à ce sujet :

Mme Roger de Beauvoir a eu le tort de quitter le rôle d'Agnès pour jouer les *Femmes savantes*. Je lui ai parlé de sa rentrée au théâtre, mais elle s'obstine à ses taches d'encre : elle se croit auteur dramatique parce qu'elle a signé quelques saynètes. [...] La pièce de Mlle Doze, ni bonne ni mauvaise, n'a pas été comprise parce que c'est une spirituelle comédie de paravent qui ne dépasse pas la rampe. Vous avez oublié que vous me l'avez recommandée quand vous n'étiez pas ministre. (Houssaye, 1885, t. 3, p. 177)¹⁸

Le dédain qu'Houssaye manifeste pour l'œuvre dramatique de Beauvoir/Doze expose une autre dimension de la difficulté que les autrices de pièces de théâtre éprouvent à faire jouer leurs œuvres et les faire entrer dans le répertoire. Aux yeux des hommes « de pouvoir » (administrateurs, ministres, etc.), une femme peut bien être actrice, mais ne saurait se hisser au niveau d'auteurs pour la scène. Il vaut mieux suspendre l'élan de son succès avant qu'il ne l'entraîne trop loin dans une carrière pour laquelle elle n'est pas faite.

3 Parer aux obstacles financiers et légaux par l'écriture

C'est afin de parer aux difficultés financières occasionnées par sa vie de femme séparée de son mari que Mme de Beauvoir s'adonnera aussi au journalisme et deviendra mémorialiste de Mlle Mars, morte en 1847. Aussi *La Presse* annonce-t-elle, dès le 22 février 1852, que « Les Causeries et confidences de

16 Sur la misogynie littéraire, voir Lorusso (2017).

17 Sur la notion de camaraderie, voir Glinoe (2008).

18 Rappelons que la tutelle du Théâtre-Français est du ressort du ministère de l'Intérieur.

Mlle Mars » par Mme Roger de Beauvoir paraîtront dans ses pages. Le texte sera en effet publié dans ce quotidien du 9 au 30 octobre 1852 avant d'être imprimé en volume à Bruxelles cette même année¹⁹. Par ailleurs, de février à juin 1853, Mme de Beauvoir écrira une série d'articles sur « Les Salons et les Modes » dans *Le Constitutionnel*. Le style est élégant, badin, décent et anecdotique tout à la fois, comme le monde dont parle l'autrice. On y trouve, entre autres choses, des observations sur le théâtre (20 février 1853, p. 1-2), de petites vignettes dialoguées qui ressemblent à des ébauches de pièces, des commentaires sur les théâtres de société et le statut des artistes qui s'y produisent (6 mars 1853, p. 2-3) et même des observations sur les femmes écrivains qu'elle range dans trois catégories : des *femmes-femmes*, des *femmes-hommes* et des *femmes-statués* (20 mars 1853, p. 3). Beauvoir fait attention de ne mentionner aucun nom en traçant le portrait de ces trois types d'autrices, mais il est probable que les lecteurs pouvaient reconnaître leurs modèles. « L'Amour sur le toit », une longue nouvelle que Mme de Beauvoir publie dans *L'Artiste* du 1^{er} août au 1^{er} octobre 1854 et l'histoire d'« Un président à marteau », qu'elle fait paraître en feuilleton dans le *Moniteur des tribunaux* du 11 septembre 1854 (p. 1-7), représentent un autre aspect de son talent littéraire et contribuent à sa réputation de femme de lettres.

Mais si Aimée de Beauvoir s'investit dans le journalisme et la littérature narrative, elle ne renonce toujours pas à écrire des pièces de théâtre. Les « Nouvelles diverses » annoncées dans *Le Siècle* du 11 novembre 1854 signalent ainsi : « On répète en ce moment au Théâtre des Variétés, sous ce titre piquant : *Entre deux airs*, une charmante petite pièce en un acte, de Mme Roger de Beauvoir » (Grosselin, 1854, p. 3). Or, dans son numéro du 15 novembre 1854, dans un article intitulé « Jurisprudence dramatique », *Le Nouvelliste* raconte que M. Roger de Beauvoir, quoique « séparé judiciairement de sa femme », a saisi le tribunal pour interdire la continuation des répétitions et la représentation de ce vaudeville, sous prétexte que son épouse n'avait pas obtenu son autorisation maritale, comme le veut la loi (Anonyme, 1854a, p. 1-2). D'après l'article, cette autorisation est nécessaire à toute femme qui voudrait devenir actrice, mais les tribunaux ne se sont pas prononcés définitivement sur la question dans le cas où une femme veut devenir autrice dramatique. Le juge décide de laisser continuer les répétitions sans régler le fond de la question pour l'instant. Puis, le 16 décembre 1854, le *Journal des débats* fait savoir que M. de Beauvoir ne s'oppose plus à ce que la pièce de son épouse soit représentée.

19 Le titre du volume deviendra *Les Confidences et causeries de Mlle Mars* quand il est publié chez A. Lebègue. La première édition française sera annoncée dans la *Bibliographie de la France* le 21 octobre 1854.

Selon le même journal, Aimée de Beauvoir demande néanmoins au tribunal de première instance d'ordonner que son mari ne puisse plus, comme par le passé, l'empêcher de « publier ses œuvres littéraires et de faire représenter ses œuvres dramatiques » (Anonyme, 1854b, p. 3)²⁰. Mme de Beauvoir semble avoir obtenu gain de cause, puisque sa pièce est créée le 29 janvier 1855 au Théâtre des Variétés sous un nouveau titre : *Au coin du feu*²¹.

La place nous manque pour parler de toutes les œuvres de Mme de Beauvoir, mais nous voudrions en signaler quelques-unes, en commençant par un récit intitulé *Un Coup du hasard*, publié d'abord en feuilleton dans *La Patrie* les 1^{er}, 4, 6 et 7 novembre 1856. Recueillie en volume avec d'autres textes narratifs en 1857 (*Sous le masque*), cette comédie en un acte est adaptée à la scène sous le titre « Le Tablier de Lydie ». Restée inédite, la pièce est jouée au bénéfice de Mme Ristori au Théâtre-Italien le 7 juin 1858 par les mêmes acteurs de la Comédie-Française qui l'ont créée à l'Abbaye-aux-Bois à Bièvre le 9 août 1857, où elle était accompagnée d'un opéra de salon de Mme de Beauvoir, « La Fidélité de Lisbeth »²².

Fin janvier 1858, on joue dans le salon de Mme de la Renaudière *Le Coup de fouet*, petite pièce de Mme de Beauvoir qui, selon le critique du *Monde illustré*, « ajoute une chose élégante et charmante à cet amusant répertoire de salon que se forme l'auteur des *Confidences de Mlle Mars*, répertoire comique et lyrique auquel vont désormais puiser bien des maîtresses de maison qui veulent amuser leur monde d'une façon intelligente » (André, 1858, p. 2). Les trois personnages de la pièce sont incarnés par des acteurs de la Comédie-Française. L'œuvre sera recueillie dans un volume publié sous le titre *Théâtres des salons* par Ernest Rasetti²³.

Drelin ! drelin !, vaudeville en un acte signé Mme de Beauvoir et Varin, est créé aux Folies-Dramatiques le 26 mai 1858. Jules Boucher compose les airs

20 Voir aussi, dans *Le Figaro*, Dupeuty (1854, p. 3, dernier paragraphe).

21 Voir le compte rendu de la pièce par Buquet (1855, p. 3) et l'édition du texte, désigné comme une comédie en un acte, à la Librairie nouvelle (1855). La pièce connaîtra une quinzaine de représentations jusqu'au 17 février. En 1855 on voit publier *À deux pas du bonheur*, proverbe lyrique de salon en un acte. On trouve un compte rendu de cette œuvre signé Barateau (1855, p. 1) et Gatayes (1855, p. 2).

22 Voir Legendre (1857 p. 6-7) et une autre pièce de Beauvoir, « L'Enfant gâté, drame » (1857), ainsi que Camus (1858, p. 3). Sur « La Fidélité », voir Delord (1857, p. 2-4).

23 Voir d'Audiguer, qui déclare que le « *Coup de fouet* est une œuvre aimable, gentille, spirituelle, une comédie de bon ton, qui ne peut manquer de faire fortune cet hiver dans les salons du monde » (1858, p. 2). Là encore, on découvre le cadre restreint dans lequel les hommes veulent confiner les femmes dramaturges et les mots dont ils peuvent se servir pour définir et enfermer leur talent (« œuvre aimable, gentille, spirituelle » et « de bon ton »).

nouveaux de la pièce. La pièce, qui rappelle *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset, mais sur un tout autre ton, tient l'affiche presque sans interruption jusqu'au 17 octobre. Le jugement de Jules de Prémaray, critique dramatique de *La Patrie*, est particulièrement favorable et aide à comprendre le succès de la pièce où l'action d'une sonnette de porte dicte l'évolution de l'intrigue.

Drelin! drelin! c'est l'esprit d'une jolie femme qui sonne ce joyeux carillon. Mme Roger de Beauvoir vient de donner ce vaudeville aux Folies-Dramatiques, absolument comme si elle n'avait pas été jouée au Théâtre-Français, au premier et au second, s'il vous plaît. Mme Roger de Beauvoir possède le secret de la comédie. Elle a le rire, l'observation, elle est mille fois femme par la beauté et la finesse des aperçus, et elle est homme pour la virilité de la plume. Ah! madame, que vous avez d'esprit, et qu'en termes galants ces choses-là sont dites! Ce vaudeville a beaucoup réussi. Il est jeune, est gai, il est du meilleur ton, et je m'y plais, et je l'aime, peut-être parce que j'aime ce charmant esprit qui s'appelle Mme Roger de Beauvoir. [...] Elle ne se contente pas d'être adorable sous la soie et sous les dentelles, elle veut encore charmer notre imagination, et elle coiffe bravement le bonnet de docteur des vaudevillistes pour nous faire niche! (Prémaray, 1858, p. 1)

Néanmoins, ici encore la fémininité (le genre) de l'autrice occupe une place primordiale dans l'appréciation de son œuvre : Beauvoir serait « mille fois femme par la beauté et la finesse des aperçus ». Prémaray affirme que son vaudeville « est du meilleur ton » et que l'autrice « ne se contente pas d'être adorable sous la soie et sous les dentelles, elle veut encore charmer notre imagination, et elle coiffe bravement le bonnet de docteur des vaudevillistes pour nous faire niche ». Aurait-on jamais parlé ainsi de Musset ?

4 Conclusion

En entreprenant cette étude de la carrière d'Aimée Doze, jeune actrice qui, sous le nom Mme Roger de Beauvoir, deviendra poète, parolière, dramaturge, journaliste, mémorialiste, nouvelliste et romancière, nous avons pour but non seulement de sortir de l'ombre la vie et les œuvres d'une personnalité oubliée, mais aussi de signaler les hauts et les bas, les embûches et les préjugés auxquels elle pouvait faire face, comme bien d'autres femmes de théâtre du XIX^e siècle. Notre travail s'attachait ainsi à révéler les nombreuses

occasions où la vie intime de la comédienne et autrice a pesé sur sa vie professionnelle, lui créant des amitiés comme des inimitiés, érigeant des obstacles à son indépendance et succès et l'obligeant à trouver des parades. Il y a néanmoins tout lieu de croire qu'en jouant des pièces de divers genres en tant qu'actrice à la Comédie-Française, Doze a eu l'occasion d'apprendre comment se construisent des rôles et une intrigue théâtrale qui passent la rampe. Par ailleurs, les rapports qu'elle y a forgés avec Mlle Mars lui ont fourni le sujet d'un de ses premiers poèmes et le matériau de son livre le plus durable, les *Mémoires* de cette actrice. C'est aussi au sein de cette institution qu'elle aurait acquis une notoriété qui lui aura permis d'être reçue dans des cercles artistiques et journalistiques si utiles à son avenir. D'autres relations et compétences sont le fait de la présence de Mme de Beauvoir dans les salons mondains de la capitale. Cependant, en passant de spectacles divertissants ou caritatifs dans les salons aux scènes institutionnelles, de la presse mondaine à la création littéraire, Aimée de Beauvoir réussira, dans le court espace de sa vie, à se créer une identité à côté du nom imposé par son mari et l'état-civil. Sans prétendre l'élever au rang des meilleurs auteurs de son époque, nous pensons qu'il serait temps de redécouvrir cette femme qui s'est battue pour son indépendance et son art avec grâce, détermination et talent. Une analyse textuelle et dramaturgique de ses pièces, impossible à entreprendre dans les limites de la présente étude, confirmerait l'intérêt de ses œuvres.

Bibliographie

- AMAT Léopold, 1852, « Je suis jalouse de l'étoile » [paroles de Beauvoir], dans l'*Album de Léopold Amat 1852*, Paris, Chabal.
- ANDRÉ [pseud. Jules Lecomte], 1858, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 30 janvier, p. 2.
- Anonyme, 1854 (b), « Cours et tribunaux. Tribunal de première instance », *Journal des débats*, 16 décembre, p. 3.
- Anonyme, 1854 (a), « Jurisprudence dramatique », *Le Nouvelliste*, 15 novembre, p. 1-2.
- Anonyme, 1852, « Bulletin », *Le Charivari*, 12 février, p. 4.
- Anonyme, 1850 (b), « Roger de Beauvoir c. Roger de Beauvoir », *Journal du palais*, t. 1, p. 636.
- Anonyme, 1850 (a), « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 29 septembre, p. 3.
- Anonyme, 1848, « Jurisdiction civil. Tribunal civil de Corbeil », *Le Droit*, 24 novembre, p. 1.
- Anonyme, 1847, « L'Hymen est un lien charmant », *La Silhouette*, 10 janvier, p. 6.
- Anonyme, 1844, « Album du Tintamarre », *Le Tintamarre*, 28 avril, p. 4-5.

- Anonyme, 1842 (c), « Indiscrétions », *Les Coulisses*, 23 juin, p. 3.
- Anonyme, 1842 (b), « La Guerre civile au Théâtre-Français », *Les Coulisses*, 10 mars, p. 1-2.
- Anonyme, 1842 (a), « Comédie-Française. 1^{re} Représentation de *Lorenzino* », feuilleton, *La Quotidienne*, 28 février, p. 1-2.
- ARNAUD Étienne, 1852, « Vous n'y connaissez rien » [paroles de Beauvoir], Paris, Thierry frères.
- AUBERT Émile, 1854, « Chronique littéraire » *Le Colporteur*, 19 novembre, p. 1.
- AUDIGUER Henri d', 1858, « Chronique », *La Patrie*, 30 janvier, p. 2.
- AURIOL Jules d', 1856, « Théâtres », feuilleton, *La Patrie*, 27 octobre, p. 1.
- BARATEAU Émile, 1855, « Opéras de salon », *Le Ménestrel*, 25 février, p. 1.
- BARTOLO, 1844, « Feuilles perdus, v », *L'Artiste*, t. 5, 21 avril, p. 251.
- BEAUVOIR Mme Roger de, inédit, « Le Tablier de Lydie [comédie en un acte] » (1857), Archives Nationales de France, Ms., F.18.703.
- BEAUVOIR Mme Roger de, inédit, « La Fidélité de Lisbeth, opéra de salon » (1857), œuvre jouée au château de l'Abbaye-aux-Bois, avec « Le Tablier de Lydie ».
- BEAUVOIR Mme Roger de, inédit, « L'Un et l'autre » (1852), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Ms 913 [livret de conduite CC1-361].
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1866, *Dos à dos* (1852), Paris, Michel Lévy frères ; première éd. Paris, J. Claye ; parution en feuilleton dans *Le Constitutionnel*, 3 et 4 mars de la même année, p. 1-2.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1859, *Le Coup de fouet*, dans Ernest Rasetti (éd.), *Théâtres des salons*, Paris, Ch. Jouaust, p. 73-123.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1857, « L'Enfant gâté, drame », *La Semaine des enfants*, 31 janvier, p. 35-39 ; 7 février, p. 42-46 ; 14 février, p. 53-54 ; 21 février, 58-63 ; 28 février, p. 67-69.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1857, *Sous le masque*, Paris, Librairie nouvelle.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1856, « Un coup du hasard » [nouvelle], feuilleton, *La Patrie*, les 1^{er}, 4, 6 et 7 novembre, p. 1-2 ; recueilli dans *Sous le masque* (1857, voir ci-dessus) ; enfin transformé en « Le Tablier de Lydie » (ms. inédit, voir ci-dessus).
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1855, *À deux pas du bonheur, proverbe lyrique de salon en un acte*, musique de Félix Godefroid, Paris, Au Ménestrel.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1855, *Au Coin du feu*, Paris, La Librairie nouvelle.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1855, *Confidences de Mlle Mars* (1852), Paris, Locard-Davi et de Vresse ; première éd. Bruxelles, A. Lebègue ; prépublication en feuilleton dans *La Presse*, 9 au 30 octobre de la même année.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1854, « L'Amour sur le toit », *L'Artiste*, du 1^{er} août au 1^{er} octobre.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1854, « Un président à marteau », *Le Moniteur des tribunaux*, 11 septembre, p. 1-7.

- BEAUVOIR Mme Roger de, 1853, « Les Salons et les Modes », feuilleton, *Le Constitutionnel*, 20 février, p. 1-2 ; 6 mars, p. 1-3 ; 17 avril, p. 1-3 ; 30 mai, p. 2-3 ; 13 juin, p. 3.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1851-1852, « Le Monde et le théâtre, chronique familière du mois », *La Revue de Paris*, novembre 1851, p. 221-239, et janvier-juin, août, octobre 1852.
- BEAUVOIR Mme Roger de, 1851, *L'Amour à la maréchale*, Paris, Tresse, coll. « La France dramatique » ; parution en feuilleton dans *L'Ordre*, 28, 29 et 30 octobre de la même année.
- BEAUVOIR Mme Roger de et VARIN [Charles Voirin, dit Victor Varin], 1860, *Drelin ! drelin !* (1858), nouvelle éd., Paris, Michel Levy frères, coll. « Théâtre illustré contemporain ».
- BEAUVOIR Roger de [pseud. Edmond ou Édouard de Bully], 1835, « Les Belles Actrices », *Le Monde dramatique*, t. 1, p. 276-278 et 337-338.
- BRIFFAULT Eugène, 1839, « Mlle Doze » [texte accompagné d'un portrait par Alexandre Lacauchie], dans *Galerie des artistes dramatiques de Paris*, Paris, Marchant, t. 1, n° 10, n.p.
- BUQUET A., 1855, « Théâtre des Variétés », *Le Vert-vert*, 29 janvier, p. 3.
- C*** Delmare, 1845, « Théâtres. Premier Théâtre des Invalides », *Le Tintamarre*, 8 février, p. 5-6.
- C. F.-T., 1839, « Théâtre-Français. Débuts de Mlle Doze », *Le Charivari*, 4 novembre, p. 4.
- CAMUS F., 1858, « Bulletin des théâtres », *Journal des débats*, 7 juin, p. 2-3.
- CHAUDES-AIGUES J. [Jacques-Germain], 1839, « Mademoiselle Doze », *L'Artiste*, t. 4, 10^e livr., p. 149-150.
- DAUMIER Honoré, 1843, « Académie des femmes. Un Nouveau Richelieu fondant une académie d'un autre genre ... du genre féminin » [caricature], *Le Charivari*, 2 août, [p. 3].
- DELORD Taxile, 1857, « Chronique musicale », *Le Charivari*, 28 août, p. 2-4.
- DOZE Aimée, 1844, « Poésie. À Mademoiselle Mars », *L'Artiste*, 23 août, p. 266-267.
- DUMAS Alexandre, 1842, *Lorenzino*, Paris, Marchant, coll. « Le Magasin théâtral ».
- DUPEUTY Adolphe, 1854, « À travers la critique », *Le Figaro*, 19 novembre, p. 3.
- DURAND Pierre [pseud. Eugene Guinot], 1844, « Revue de Paris », feuilleton, *Le Siècle*, 28 mars, p. 1-2, feuilleton.
- GATAYES Joseph Léon, 1855, « Les Opéras de salon », *Le Mousquetaire*, 30 avril 1855, p. 2 ; repris et abrégé sous le titre « À deux pas du bonheur », *Le Ménestrel*, 5 juin, p. 3-4.
- GAUTIER Théophile, 1852, « Théâtres », feuilleton, *La Presse*, 17 février, p. 1-2.
- GAUTIER Théophile, 1844, « Feuilleton de la Presse », feuilleton, *La Presse*, 10 juin, p. 1-2.
- GAUTIER Théophile, 1839, « Théâtre-Français. Débuts de Mlle Doze », feuilleton, *La Presse*, 9 novembre, p. 1-2.

- GLINOER Anthony, 2008, *La Querelle de la camaraderie littéraire*, Genève, Droz.
- GROSSELIN Alexis, 1854, « Nouvelles diverses », *Le Siècle*, 11 novembre, p. 2-3.
- GUINOT Eugène, 1851, « Revue de Paris », feuilleton, *L'Ordre*, 28 septembre, p. 1-2.
- GUINOT Eugène, 1847, « Revue de Paris », feuilleton, *Le Siècle*, 10 janvier, p. 1-3.
- HOUSSAYE Arsène, 1855, *Les Confessions : Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1880*, Paris, E. Dentu, t. 3.
- HUET DE GUERVILLE C., 1852, « Spectacles », *Le Souvenir*, avril, p. 223.
- JAILLY Hector de, 1852, « Théâtre-Français. *L'Un et l'autre* », feuilleton, *Le Corsaire*, 12 avril, p. 1-2.
- JAMET, 1852, « Spectacles », *Le Moniteur universel*, 12 avril, p. 4.
- JANIN Jules, 1842, « Théâtre-Français », feuilleton, *Journal des débats*, 4 avril, p. 1-3.
- LAFONT Charles, 1839, *Un cas de conscience*, Paris, Tresse.
- LEGENDRE A., 1857, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 6 août, p. 5-7.
- LORUSSO Silvia, 2017, « La Misogynie littéraire. Le cas Sand », *Revue italienne d'études françaises*, n° 7, *Figures littéraires de la haine*, dir. Francesco Fiorentino, en ligne : <https://journals.openedition.org/rief/1473>. DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.1473>.
- MEMBRÉE Edmond, 1853, « Du ramier si j'avais les ailes ! » [paroles de Beauvoir], Paris, Au Ménestrel.
- PRÉMARAY Jules de, 1858, « Théâtres », feuilleton, *La Patrie*, 7 juin, p. 1.
- RASETTI Ernest, *Théâtre des salons*, Paris, C. Jouaust, 1859.
- RAVERGIE Auguste L., 1839, « Théâtre-Français. Débuts de mademoiselle Doze », feuilleton, *Journal de Paris*, 1^{er} novembre, p. 3-4.
- SAUVAGE Thomas, 1852, « Spectacles », *Moniteur universel*, 23 août, p. 1294.
- SCHOPP Claude, 2010, « Doze », *Dictionnaire Alexandre Dumas*, Paris, CNRS, p. 171-172.
- SCRIBE Eugène, 1840, *Le Verre d'eau ou Les Effets et les causes*, Paris, N. Tresse, coll. « France dramatique illustrée ».
- THIERRY Édouard, 1842, « Simples lettres », *La France littéraire*, 17 avril, p. 83-88.
- Une vieille Saint-Simonienne, 1899, « Les Académies de femmes en France », *Revue des revues*, 15 décembre, p. 557-574.

À propos de la « virilité » de Valentine de Saint-Point

Romain Bionda

Résumé

Cet article examine la situation et plus largement la trajectoire de Valentine de Saint-Point en tant qu'artiste, en partant de l'une de ses déclarations les plus connues : « Ce qui manque le plus aux femmes, aussi bien qu'aux hommes, c'est la virilité » (1912). Il s'agit d'y réfléchir à la lumière d'une hypothèse de Christine Bard, selon qui « la virilité » des femmes peut être comprise « comme [un] choix émancipateur personnel » néanmoins risqué, puisque ce choix expose aussi à la réprobation sociale (2011). Dans le cas de Valentine de Saint-Point, qui appelle en effet à l'émancipation féminine dans les domaines qui la concernent directement en tant que femme de lettres divorcée, c'est-à-dire la création artistique et la sexualité, on peut se demander dans quelle mesure son appel à la virilisation des femmes peut éclairer sa « stratégie de carrière ». L'article contextualise les positions féministes et antiféministes de l'autrice ainsi que l'usage même du terme « virilité », dont le sens et les connotations actuels peuvent aujourd'hui conduire à des interprétations réductrices ou erronées : le XIX^e siècle connaît plusieurs « femmes viriles » qui ne sont pas forcément masculines. Il semble en effet que Valentine de Saint-Point mobilise cet ancien imaginaire de la virilité pour contrer celui, très présent au tournant du XX^e siècle, de la masculinité prétendue des autrices.

Mots clés

Saint-Point (Valentine de) – virilité – féminité – féminisme – futurisme

Abstract

This article examines the situation and, more broadly, the trajectory of Valentine de Saint-Point as an artist, starting with one of her best-known statements: “What women lack most, as well as men, is virility” (1912). We will reflect on this in the light of a

hypothesis by Christine Bard, for whom women's "virility" can be understood "as a personal emancipatory choice" that is nevertheless risky, since this choice also exposes them to social disapproval (2011). In the case of Valentine de Saint-Point, who indeed calls for female emancipation in the areas that directly concern her as a divorced woman of letters, i.e. artistic creation and sexuality, one may wonder to what extent her call for the virilization of women can inform her "career strategy." The article contextualizes the feminist and antifeminist positions of the author as well as the very use of the term "virility", whose current meaning and connotations can today lead to reductive or erroneous interpretations: the nineteenth century knows several "virile women" who are not necessarily masculine. It seems in fact that Valentine de Saint-Point mobilizes this old imaginary of virility to counter that of the alleged masculinity of women authors, which turns out to be very current at the turn of the 20th century.

Keywords

Saint-Point (Valentine de) – virility – femininity – feminism – futurism

Valentine de Saint-Point est une artiste polyvalente ayant connu un certain succès dans les années 1910 en France et, dans une moindre mesure, à l'étranger. Sa carrière artistique est marquée par l'amitié et l'estime de nombreux hommes qui la soutiennent ou auxquels elle s'associe : parmi ceux-ci, on retient généralement les noms d'Auguste Rodin, de Ricciotto Canudo et de Vivian Postel du Mas. De fait, Saint-Point « a maîtrisé les systèmes de réseautage de la scène littéraire parisienne [*mastered the networking systems of the Paris literary scene*] » (Bock-Weiss, 2004, p. 71). En organisant des conférences sur l'art et des soirées notamment théâtrales, en participant à des salons ou à des rencontres, elle s'avère, à Paris, « une animatrice culturelle de premier plan » (Claudel et Gaden, 2019, p. 335), avant son départ au Caire dans les années 1920, où elle œuvre notamment au développement de ce qu'elle appelle la « Renaissance orientale¹ ».

Ses œuvres artistiques – comprenant principalement six recueils de poèmes, six romans, deux pièces de théâtre et une forme dansée intitulée *La*

1 Voir *Le Phœnix. Revue de la Renaissance orientale*, qu'elle fonde en 1925 et qui paraîtra jusqu'en 1927. Sur ses engagements en Égypte et en Syrie, voir Frédérique Poissonnier (2019) et Daniel Lançon (2019).

Métachorie, que Wikipédia voudrait « à l'origine de la performance »² – sont progressivement tombées dans l'oubli. Si l'on se souvient d'elle aujourd'hui, c'est surtout parce qu'elle a écrit le *Manifeste de la Femme futuriste* (1912) et le *Manifeste futuriste de la luxure* (1913), où l'autrice défend notamment l'idée que « [l]a majorité des femmes n'est ni supérieure ni inférieure à la majorité des hommes » (Saint-Point, [1912] 2015, p. 378). Cette affirmation n'a cessé d'attiser la curiosité, voire de susciter l'incompréhension, dans la mesure où la misogynie avait été incluse au programme de *Fondation et Manifeste du futurisme* (1909) par F.T. Marinetti :

Nous voulons glorifier la guerre, – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme. ([1909] 2015, p. 89)

Certes, une « même misogynie courait au sein des cercles littéraires de l'avant-garde, de Rimbaud à Jarry » (Lista, 1982, p. 28), et plus généralement encore dans de très nombreux cercles sociaux d'avant-guerre : il importe de « démentir la spécificité de la misogynie futuriste », par ailleurs accompagnée de « positions parfois progressistes sur le divorce, le droit de vote [des femmes] ou l'égalité dans le travail » (Contarini, 2006, p. 42 et 4^e de couverture). Il reste que le futurisme paraît l'un des « clubs d'hommes » les plus emblématiques de l'art du premier XX^e siècle : le « nous » utilisé dans les manifestes s'avère implicitement masculin³. Valentine de Saint-Point y fait d'autant plus « figure d'exception » (Tomiche, 2015, p. 179) qu'elle est publiquement présentée comme membre en charge de l'« Action féminine⁴ ».

Pour interroger sa situation et plus largement sa trajectoire en tant qu'artiste à Paris, nous partirons ici de l'une de ses déclarations les plus connues : « Ce qui manque le plus aux femmes, aussi bien qu'aux hommes, c'est la virilité »

2 Sur *La Métachorie* et ses liens avec la performance, voir Leslie Satin (1990), Günter Berghaus (1993) et Nancy G. Moore (2011).

3 « La dynamique de ces différents groupes qui constituent les mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle repose non seulement sur la solidarité du "nous" et sur l'esprit de corps mais aussi et en même temps sur une marginalisation des femmes, tant numérique que dans la place qu'elles occupent. » (Tomiche, 2015, p. 179).

4 Saint-Point est membre du groupe selon l'« avertissement [*diffida*] » paru dans le n^o 6 de *Lacerba* (Anonyme, 1914a, p. 96), qui présente un organigramme diffusé à plusieurs reprises par la « Direction du mouvement futuriste ». Elle est alors un « cas très particulier », puisque « les autres femmes arrivent pendant les années de guerre, lorsque les hommes sont partis au front. Elles adhèrent surtout après la guerre lorsque le futurisme abandonne ses ambitions les plus politiques, visionnaires et globalisantes (l'ambition de reconstruire l'univers) pour se concentrer sur l'expression artistique. » (Contarini, 2012, § 4).

(Saint-Point, [1912] 2015, p. 380). Il s'agira d'y réfléchir à la lumière d'une hypothèse de Christine Bard (2011), selon qui « la virilité » des femmes peut être comprise « comme [un] choix émancipateur personnel » néanmoins risqué, puisque ce choix expose aussi à la réprobation sociale (p. 122). Dans le cas de Valentine de Saint-Point, qui appelle en effet à l'émancipation féminine dans les domaines qui la concernent directement en tant que femme de lettres divorcée, c'est-à-dire la création artistique et la sexualité, nous nous demanderons dans quelle mesure son appel à la virilisation des femmes peut éclairer sa « stratégie de carrière » – si l'on s'accorde le droit de penser en ces termes⁵. Commençons toutefois ce parcours par une brève présentation de l'autrice et de ses positions féministes et antiféministes.

1 Imaginaire nobiliaire et (anti)féminisme

Veuve d'un premier mariage malheureux en 1899, Valentine de Saint-Point est divorcée de l'homme politique Charles Dumont depuis 1904 et entretient une « union libre » avec l'artiste Ricciotto Canudo. Une notice biographique parue de son vivant stipule qu'« elle se sépara [de Dumont] afin de pouvoir se consacrer exclusivement aux lettres » (Walch, 1916, p. 396)⁶. Quelle que soit la raison exacte de ce divorce, l'activité littéraire de Saint-Point connaît bien son essor initial dans ces années : son premier recueil, *Poèmes de la mer et du soleil*, paraît en 1905. La poétesse trouve rapidement une place parmi l'« élite privilégiée » se réunissant dans tel « salon artistement ami », où son visage est « [r]econnu dans l'assistance » – en l'occurrence à l'occasion de la représentation d'*Au-delà du pardon* de « Mme Aurel », ainsi qu'on peut le lire dans *Comœdia* (Anonyme, 1908, p. 3)⁷. Elle revendique son appartenance à cette « élite » : « de Saint-Point » est un pseudonyme renvoyant au château de son arrière-grand-oncle maternel, Alphonse de Lamartine, auquel est d'ailleurs dédié son premier recueil. Anna (ou Anne) Jeanne Valentine Marianne Vercell Desglans de Cessiat Pelletier – son nom de jeune fille⁸ – « est parfaitement consciente de l'utilité de souli-

5 Pour une mise au point des divers usages du terme en sociologie, voir Mathilde Sempé (s.d.).

6 Il s'agirait d'une notice que V. de Saint-Point « a visiblement inspirée » (Verdier, 1972, p. 534-535), mais Abel Verdier donne une référence ultérieure au recueil de 1916 – *Poètes nouveaux* (1931) – et un autre prénom à son éditeur (Georges, au lieu de Gérard).

7 Aurel est le pseudonyme d'Aurélié de Faucamberge, épouse du journaliste Alfred Mortier.

8 Ce nom est donné dans la « Notice biographique » d'Élodie Gaden et Pierre-André Claudel (2019, p. 341) et dans la généalogie de Patricia Guinard (2011), entre autres. Nancy Locke (1997) la nomme « Anna-Jeanne-Valentine-Marianne Desglans de Cessiat-Vercell » (p. 78) – sans le Pelletier final (nom de sa grand-mère maternelle), donc, et avec des traits d'union entre les

gner deux fois plutôt qu'une une filiation susceptible de servir sa réputation. » (Saint-Amand, 2019, p. 22)

On rappelle souvent que Valentine de Saint-Point évolue (notamment) dans de tels cercles et qu'elle assume une telle posture, mais on en tient assez peu tenu compte dans l'analyse de ses deux manifestes futuristes, y compris lorsqu'il s'agit d'en évaluer la part de féminisme et d'en discuter les points de tension⁹. Or, « l'identité sociale » de leur autrice permet de comprendre certains contrastes entre les dimensions progressiste et réactionnaire de ses prises de positions :

le modèle nobiliaire structurant son imaginaire contribue à expliquer les contradictions apparentes de l'œuvre, de même que de la démarche en grande partie solitaire de l'auteure-artiste. Ses textes manifestaires apparaissent en effet comme des témoignages d'un avant-gardisme réactionnaire qui trouve son sens dans une idéologie emprunte d'aristocratie. (Martens et Oberhuber, 2013, p. 57 et 60)

En clair, se conjuguaient chez Saint-Point à la fois « un esprit d'opposition radicale à la *doxa* bourgeoise », voire à l'idée même de morale¹⁰, qui la conduit à plaider contre certaines conventions sociales, à ses yeux limitantes – notamment en matière de sexualité –, et « une conception de l'espace social particulièrement réactionnaire, la luxure étant définie [par elle] de façon inquiétante comme “une force, puisqu'elle tue les faibles et exalte les forts, aidant à la sélection”. » (Martens et Oberhuber, 2013, p. 52 et 53-54, citant Saint-Point, [1913] 2015a, p. 456) Au-delà du *Manifeste futuriste de la luxure*, cette « conception de l'espace social » peut se lire dans sa pièce

prénoms, à la suite d'Abel Verdier (1972, p. 532). Lucia Re (2003) affirme que Valentine de Saint-Point serait née « Anna Jean [*sic*] Valentine Vercell » et, surtout, que « ses noms aristocratiques [...] étaient de sa propre invention [*Her aristocratic names [...] were of her own devising*] » ; elle ne serait pas, malgré « sa lointaine parenté avec Alphonse de Lamartine », à proprement parler « issue d'un milieu aristocratique privilégié [*did not come from a privileged aristocratic background*]. » (p. 38).

9 On peut lire ici que « l'aristocrate Valentine de Saint-Point assume une position archaïque » (Antici, 2019, p. 183), là que ses « manifestes étaient l'œuvre unique d'une intellectuelle d'élite ayant ouvertement pris ses distances avec les organisations féministes et [qu'ils] n'étaient pas moins novateurs qu'immatures [*manifestos were the single-handed work of an elite intellectual who openly declared her distance from organized feminism, and [...] were no less innovational than immature*]. » (Bentivoglio, 1997, p. 14).

10 « La morale chrétienne, seule, succédant à la morale païenne, fut fatalement portée à considérer la luxure comme une faiblesse. De cette joie saine qu'est l'épanouissement d'une chair puissante, elle a fait une honte à cacher, un vice à renier. Elle l'a couverte d'hypocrisie ; c'est cela qui en fit un péché. » (Saint-Point, [1913] 2015b, p. 454).

Le Déchu – « Fou celui qui arracherait les bourgeons pour fortifier les feuilles mortes ! » (Saint-Point, 1909, p. 10) – et structure le *Manifeste de la Femme futuriste* : « Que la Femme retrouve sa cruauté et sa violence qui font qu'elle s'acharne sur les vaincus, parce qu'ils sont des vaincus, jusqu'à les mutiler. » (Saint-Point, [1912] 2015, p. 379)

Il n'est pas paradoxal que cet appel à la violence de « la Femme » repose dans ce dernier manifeste sur la prémisse d'une égalité entre les sexes (1), sur la distinction entre le sexe biologique et des éléments associés (2) et sur le constat de l'existence d'un conditionnement social genré (3).

- [1.] L'humanité est médiocre. La majorité des femmes n'est ni supérieure ni inférieure à la majorité des hommes. Toutes deux sont égales. Toutes deux méritent le même mépris.
- [2.] Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes. Elle n'est composée que de féminité et de masculinité.
- [3.] Depuis des siècles, on heurte l'instinct de la femme, on ne prise plus que son charme et sa tendresse. L'homme anémique, avare de son sang, ne lui demande plus que d'être une infirmière. Elle s'est laissé dompter. (p. 378 et 379)

C'est en raison de l'égalité de fait entre la majorité des individus – dans leur médiocrité – et de l'absence de lien automatique entre les sexes et leurs qualités féminines ou masculines associées que certaines femmes pourraient prétendre, au même titre que certains hommes, à l'exceptionnalité des « génies » ou des « héros » (p. 378), notamment capables de violence. Il conviendrait néanmoins d'émanciper les femmes, socialement bridées, des rôles qu'elles sont invitées à jouer, surtout si l'on veut favoriser la « sélection » et « redonner quelque virilité à nos races engourdis dans la féminité ». Au lieu d'en tenir les femmes pour seules responsables, « il faut imposer à tous, aux hommes et aux femmes également faibles, un dogme nouveau d'énergie, pour aboutir à une période d'humanité supérieure. » Conclusion : « Voilà pourquoi, aucune révolution ne doit lui [à la femme] rester étrangère. Voilà pourquoi, au lieu de la mépriser, il faut s'adresser à elle » (p. 380 et 381) – là se trouve précisément la réponse à F.T. Marinetti.

En dépit de cet appel à l'émancipation des femmes (aux contours particuliers), Saint-Point récuse explicitement « le Féminisme », qu'elle qualifie d'« erreur politique » et d'« erreur cérébrale de la femme »¹¹ : « Il ne faut donner à la femme aucun des droits réclamés par les féministes » (p. 379). Véronique

11 Je ne m'étendrai pas ici sur les raisons de cette double « erreur », qui paraît entretenir un lien avec la « puissance féconde » de la femme et avec ce que l'auteur appelle sa « fatalité primordiale » – fatalité qui la conduirait notamment à se comporter comme une « mère

Richard de la Fuente (2003) a fait l'hypothèse que sa situation personnelle l'aurait éloignée des féministes :

Trop occupée par sa propre révolution que ses rentes l'aidaient à accomplir, elle mesurait mal les obstacles que ses sœurs devaient surmonter pour s'affranchir. Coupée du réel, elle méconnaissait la lutte de celles qui avaient posé les fondements d'une résistance à des préjugés tenaces sur le second sexe et à son exploitation. (p. 43)

Quoi qu'il en soit de son rapport au « réel », il semble indéniable que « ses préoccupations étaient éloignées des luttes des femmes de son époque » (Contarini, 2019, p. 155). Les droits à acquérir lui paraissent manifestement moins urgents que la nécessité de réfléchir à ce qu'elle appelle « l'identité féminine » et de créer un art qui l'exprime correctement.

2 Identité féminine et ambition

Dans « Le théâtre de la femme » (1913), Valentine de Saint-Point estime acquise la possibilité pour une femme du xx^e siècle d'être l'actrice de sa propre vie, n'étant plus « passive, résignée à une œuvre mécanique de consolation et de plaisir, subjuguée par l'Unique acteur de sa vie : l'homme » ([1913] 2015b, p. 470)¹². Elle en appelle par ailleurs à l'émergence d'autrices émancipées du regard masculin, capables d'exprimer dans leurs fictions « la *femme intégrale*, la *femme complexe*, telle qu'elle est véritablement ».

L'auteur dramatique a remis à la scène, comme l'a fait le romancier dans ses livres, la femme telle que l'homme la voit dans la vie, soit en opposition à lui-même, mais toujours en rapport avec lui, et jamais comme être isolé et complet, *jamais en tant qu'individu*. (p. 474)

L'autrice dénonce en quelque sorte l'existence de ce que l'on appellerait aujourd'hui le *male gaze*¹³, tout en plaçant la complémentarité des points de

égoïste et féroce » (p. 379). Sur la maternité chez Saint-Point, voir notamment Silvia Contarini (2006, p. 142 sq.).

12 « Les vertus féminines, de nos jours, peuvent s'épanouir ; la femme plus libre ne se contente plus des apparences passées qui nous la montraient selon sa situation sociale, comme une ménagère complaisante et silencieuse, ou comme un charmant objet de luxe, mais sans essor, sans volonté durable [...]. »

13 Ce point est également signalé par Julie Rossello-Rochet (2020, p. 696).

vue, estimant que la « concurrence » entre les femmes et les hommes « n'existe pas » sur ce plan :

Nous avons les livres de la psychologie féminine, produit fantaisiste de l'imagination masculine ; grâce aux femmes, il commence à y avoir, à côté de l'autopsychologie de l'homme, l'autopsychologie de la femme. Elles se compléteront. (p. 475)

Ces « autopsychologies » se « compléteront » non seulement parce qu'elles sont en lien avec des expériences personnelles et sociales différentes, mais aussi parce l'« âme de la femme » (p. 470) semble devoir être distinguée de celle de l'homme¹⁴. Cette « sexuation des âmes » – l'expression est du « féministe » Jean Joseph-Renaud¹⁵ – indique à sa manière une compréhension différenciée des « intellectualités femelles » et des « intellectualités mâles¹⁶ », compatible avec un certain féminisme de l'époque, qui déplore que l'on « touv[e] des sentiments d'homme » dans « n'importe quel livre de femme » où « les héros admirent la beauté des héroïnes, les poursuivent, se lamentent, avec vraisemblance, mais [où l']on ne sait jamais bien ce qui se passe en l'âme des héroïnes ; celles-ci ne sont jamais *vivantes* ». En continuant de « penser [...] d'après le mari, les amants, le père », nombre de « nos consœurs [...] » sont, par

-
- 14 La femme se distinguerait de l'homme « par la grâce de l'intuition, et par d'autres vertus qui lui sont propres », mais aussi par « tout ce qui constitue la maternité ». Selon Saint-Point, « l'âme de la femme reste, à travers les siècles et les époques, à peu près immuable dans ses grandes lignes », même si son expression varierait « selon les temps » (p. 472-473 et 470). Cela précise quelque peu l'argumentaire du *Manifeste de la Femme futuriste*, qui repose en partie « sur une essentialisation du sexe féminin à travers son rapprochement avec les “forces de la nature” et les “Éléments” » (Martens et Oberhuber, 2013, p. 52, citant Saint-Point, [1912] 2015, p. 379).
- 15 J. Joseph-Renaud est l'auteur d'un *Catéchisme féministe* (1910) dédié à la féministe Marguerite Durand. Sous-titré *Résumé de la doctrine sous forme de réponses aux objections*, celui-ci a pu être considéré comme le « résumé le plus adroit, le plus complet du problème tel qu'il se pose à l'heure actuelle » (Duvernois, 1910, p. 481). « Bien qu'il soit surtout écrit pour convaincre les hommes, le *Catéchisme féministe* sera lu également par les femmes. Son auteur, M. J.-Joseph Renaud est un féministe convaincu ; pour faciliter la propagande des idées qui lui sont chères, il a songé à réunir les principales objections qu'on opposait au féminisme et il y a répondu avec des arguments précis, courts et saisissants. » (Valdagne, 1910, p. 476).
- 16 « Le Féminisme prétend donner à la femme une *personnalité*, la créer indépendante de l'homme socialement et surtout *psychiquement* ; il la souhaite non pas masculine – horreur ! – mais vraiment féminine, femme-femme, aussi *femme* que possible. Il veut accentuer la *sexuation des âmes*, différencier les intellectualités femelles des intellectualités mâles dont elles sont aujourd'hui les béats reflets. »

la masculinité de leur talent, voire de leurs allures, nettement antiféministes » (Joseph-Renaud, 1899, p. 2).

En tant que dramaturge, Valentine de Saint-Point explique et justifie sa propre activité :

Jusqu'ici, malgré toutes ses créations féminines, l'auteur dramatique n'a guère réalisé que le Théâtre de l'Homme. De la femme il faut attendre le Théâtre de la femme. Je tente de le réaliser. (Saint-Point, [1913] 2015b, p. 476)

Dans cette ambition peut se lire la trace d'une volonté affirmée de longue date : accéder à la reconnaissance en tant que femme de lettres. À Marcel de Porto-Riche, qui l'aide à « faire parler » d'elle dans plusieurs revues où elle tente de publier « des vers », Saint-Point écrit le 12 novembre 1904 : « Malheureusement la littérature est pour moi une (peut-être la seule) possibilité de vie. Il me faut donc m'efforcer à *arriver* (!) » (cité par Lista, 1973, p. 51). Dix ans plus tard, sa candidature (qui ne convaincra pas) à la succession d'André Antoine à la direction du théâtre de l'Odéon est perçue dans *Paris-Midi* comme « piquante et originale » (Anonyme, 1914b, p. 2), dans la mesure où elle propose d'« assurer *gratuitement*, pendant une période d'une année, à titre d'essai, la direction artistique » (Saint-Point, 1914b, p. 2). Saint-Point n'en mène pas moins sérieusement une carrière, que de nombreux autres artistes accompagnent : en soutien à sa candidature à l'Odéon, Robert et Sonia Delaunay, Henri Matisse et d'autres peintres proposent par exemple, comme le signale *Le Temps*, de réaliser à leur tour « un certain nombre de décors à *titre entièrement gratuit*. » (Anonyme, 1914c, p. 5)

3 Indépendance et « nécessité d'association »

Valentine de Saint-Point écrit beaucoup. Jacques Reboul (1912) en déduit que « [l]e talent de Madame de Saint-Point a pour lui d'être libéré des nécessités de la vie et du féminin » (p. 7). Mais dans quelle mesure une femme de lettres est-elle vraiment libérée de toutes ces « nécessités » ?

Saint-Point revendique pour les femmes « une plus grande indépendance d'esprit et de vie, un goût – pour l'effort personnel et pour une activité en harmonie avec les grâces et les fatalités de leur être, – qui les libère de toute tutelle et de toute nécessité d'association » (Saint-Point, [1913] 2015b, p. 470). L'autrice tient à son indépendance, y compris sur le plan artistique, qu'elle aura d'ailleurs l'occasion d'affirmer à propos du futurisme :

Je ne suis pas futuriste et je ne l'ai jamais été : je n'ai jamais fait partie d'aucune école. J'ai seulement permis [...] la publication de quelques-unes de mes opinions personnelles [...]. Si le *Futurisme* accueillait ces opinions morales, il ne s'ensuit pas que j'adoptais les siennes sur l'art. Je ne reniai pas mon passé et n'engageai pas mon avenir et restai, en tout art, absolument *indépendante*. (Saint-Point, 1914a, p. 3)

De fait, ses deux manifestes futuristes présentent plusieurs différences notables sur le fond, mais aussi sur la forme, avec les autres textes du groupe, notamment parce que le terme « futurisme » s'y fait rare et que « le “nous” du collectif, constitutif des avant-gardes, y est totalement absent¹⁷ » (Milan, 2019, p. 132). De ce point de vue, la position de Saint-Point en tant que femme artiste est moins exceptionnelle qu'elle avait pu sembler au premier abord. Certes, on peut convenir qu'elle « occupe une place à part dans la culture des avant-gardes des premières années du siècle » (Lista, 1996, p. 7), notamment en raison du fait qu'elle signe deux manifestes et que son adhésion temporaire au futurisme lui offre une audience internationale. Mais sa trajectoire présente des analogies avec celles de nombreuses autres femmes artistes des « premières avant-gardes », dont « [l]'histoire [...] se structure en toute indépendance par rapport aux courants artistiques dominants » (Sina, 2011, p. 7). Même si elle réussit à intégrer à certaines occasions des groupes (principalement masculins) comme le futurisme et l'Abbaye de Créteil, ceux-ci ne constituent pas ses seuls réseaux.

À l'instar d'autres femmes de lettres, Valentine de Saint-Point apparaît comme une mondaine tenant salon et fréquentant les événements littéraires. Ces activités ont sans doute eu des effets non négligeables sur sa carrière. Outre les réceptions qu'elle aurait données dès 1902¹⁸, avant son divorce en 1904, mentionnons les « soirées apollonniennes » qu'elle organise dans son atelier de l'avenue de Tourville – la première, en février 1912, est notamment l'occasion de représenter *Le Vendeur de soleil* (1891) de Rachilde, devant un parterre choisi de quelque 150 invitées et invités (Berghaus, 1993, p. 28) – et sa participation active aux « lundis de *Montjoie !* », la revue animée par Canudo en 1913 et 1914. Ce type d'événements est l'occasion de travailler et de consolider son insertion dans le monde artistique et sa proximité avec certaines figures, dont Saint-Point se prévaut publiquement à maintes occasions. Par exemple (outre le

17 « De fait, on peut dire que les deux manifestes futuristes de Valentine de Saint-Point n'offrent que peu de gages de cette action collective que leur permet leur inclusion dans l'ensemble du mouvement [...]. »

18 À en croire plusieurs critiques, dont Adrien Sina (2011, p. 12). Je ne suis pas parvenu à en trouver la trace avec les documents dont je dispose.

rappel régulier de son lien avec Lamartine), elle termine l'article « Mes danses "idéistes" » (1913) en signalant qu'« Auguste Rodin et Gabriele D'Annunzio ont approuvé l'initiative » ([1913] 2015c, p. 652).

Ce type de patronage est nécessaire aux jeunes hommes comme aux femmes, mais les patrons convoqués sont presque invariablement des hommes. Certes, le tournant du xx^e siècle voit des institutions exclusivement masculines s'ouvrir aux femmes : Daniel Lesueur¹⁹ est élu au comité de la Société des gens de lettres en 1907 et Judith Gauthier siège à l'Académie Goncourt dès 1910. La fondation en 1904 du prix La Vie heureuse, dont le jury est composé exclusivement de femmes – dont Anna de Noailles, Jane Dieulafoy et Marcelle Tinayre –, montre qu'il pouvait aussi être tentant (et qu'il était possible) pour des autrices de s'organiser en marge des institutions existantes²⁰. Certains réseaux de femmes de lettres s'affirment : pensons au salon de Natalie Clifford Barney, où l'on croise plusieurs artistes lesbiennes ou bisexuelles comme Colette, Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus et Liane de Pougy. Il reste que les réseaux principaux, ceux que l'histoire a retenus et qui, en termes de réputation, compartaient à l'époque, continuaient d'être structurés par une sociabilité masculine.

4 Où l'on se souvient de « femmes viriles »

La capacité d'une femme de lettres à se mesurer à ses homologues masculins était souvent questionnée, voire refusée par le public. Ce sujet occupe Saint-Point. Dans *L'Orbe pâle*²¹, elle cite une phrase attribuée à la légendaire Sémiramis (sans la nommer²²) : « La nature m'a donné le corps d'une femme, mes actions m'ont égalée au plus vaillant des hommes » (191b, p. 88). On l'a vu, l'autrice postule que cette égalité ne présuppose pas l'identité : tout l'enjeu de son « Théâtre de la Femme » (1913) est de proposer au public une représentation à ses yeux correcte de « la femme si égale, mais si différente de l'homme. » (Saint-Point, [1913] 2015b, p. 472) C'est pourquoi il semble improbable que Saint-Point en appelle à la masculinisation des femmes lorsqu'elle affirme que « [t]oute femme doit posséder, non seulement des vertus féminines, mais des qualités viriles, sans quoi elle est une femelle. » ([1912] 2015,

19 Il s'agit du pseudonyme de Jeanne Loiseau.

20 Sur la genèse de ce prix, voir Margot Irvine (2008). S'il a souvent récompensé des auteurs, il a également distingué des autrices, ce que le Goncourt a mis bien plus longtemps à faire.

21 Je remercie Élodie Gaden de m'avoir facilité l'accès à ce texte.

22 « Une femme a dit cela, et cette femme l'a dit avant moi – il y a près de quatre mille ans ! »

p. 380) Au contraire, les femmes trop masculines, « dépourvues de toute grâce », sont un objet de mépris pour elle, qui dénonce les féministes en ces termes : « en copiant l'homme, [elles] se sont virilisées jusqu'à perdre toutes leurs nécessaires qualités féminines » ([1913] 2015b, p. 470). Lorsqu'elle signale dans *L'Orbe pâle* que les apparences peuvent être trompeuses – « Peut-être, de loin, ont-ils distingué ma forme féminine, la forme si féminine qui cache ma virilité ? » (1911b, p. 47) –, Saint-Point n'en appelle pas à une transformation des silhouettes féminines : la différence est souhaitable.

Le terme « viril » s'avère donc moins transparent qu'il n'y paraît : d'abord parce que la « virilité » renvoie peut-être à des « qualités » différentes dans les deux exemples précédents, ensuite parce que ses usages ont légèrement changé depuis un siècle. Si aujourd'hui le terme « virilité » fonctionne comme un quasi-synonyme de « masculinité » – quoique le premier connaisse moins volontiers le pluriel que le second²³ –, au XIX^e siècle la « virilité n'est pas synonyme de masculinité » :

Bien des individus présentent un manque de virilité sans que l'on songe à remettre en cause leur « masculinité », terme que les dictionnaires du temps oublient presque et qui, alors, ne relève pas du langage commun. (Corbin, 2011, p. 9)

La virilité désigne alors surtout un ensemble de qualités. Certes les individus exemplifiant cette vertu (*virtus*) de la virilité (*virilitas*) étaient avant tout des hommes (*vir*), mais l'on reconnaissait aussi que « certaines femmes savent faire preuve de virilité parce qu'elles ont le sens de la grandeur, de l'honneur, du sacrifice pour la patrie » (p. 10). On trouve assez facilement des exemples dans la presse : un journaliste qualifie Marie-Thérèse de France de « femme virile » pour en souligner la « figure [...] héroïque et [...] douloureuse » (Gaillard, 1851, p. 4) ; le Pape Léon XIII loue la « femme virile et invincible [*donna virile ed invitta*] » qu'aurait été Séraphine du Carmel (1882b, p. 1, et 1882a, p. 234). Il ne s'agit alors pas d'affirmer la masculinité de ces deux femmes – ou pas directement –, mais d'en valoriser l'exemplarité (dans le cadre d'un système de valeur genre). Cela vaut également quand la connotation est négative : ce qui fait de « Mme F*** » une « femme virile » aux yeux d'un chef de la Police de sûreté,

23 C'est aussi le cas pour les *masculinity studies* : « Image collective "idéelle" de la masculinité hégémonique, la virilité s'oppose [...] à la masculinité comme construction individuelle, enrichie d'autres attributs (la classe, la race, le genre, la sexualité, etc.). La virilité s'apparente à une image figée, contrairement aux masculinités (et aux féminités) dont la construction est mouvante et sans cesse nourrie des apports de l'un vers l'autre. » (Rivoal, 2017, p. 153).

c'est l'« amour étrange » qu'elle est soupçonnée de porter à la femme qu'elle a tuée, mais aussi son « esprit de domination » (Claude, 1882, p. 2). Clarifions : lorsqu'on signale la « virilité » d'une femme, le lien au masculin peut être indirect ou secondaire.

De même pour Valentine de Saint-Point, la virilité désigne la « force de domination²⁴ » (1911b, p. 50) ; elle qualifie « l'énergie, les qualités guerrières, la cruauté, et la luxure » (Bard, 2011, p. 121) ou encore le « courage, [la] force, [la] violence, [la] luxure » (Contarini, 2006, p. 142). Or, ces « qualités viriles », associées au masculin en partie à cause de l'existence d'un conditionnement social limitant les femmes, mais qui « manque[nt] le plus aux femmes, aussi bien qu'aux hommes » (Saint-Point, [1912] 2015, p. 380), peuvent se combiner aux « vertus féminines ». Cela favoriserait d'ailleurs l'éclosion de l'héroïsme et du génie : « Les périodes fécondes, où du terrain de culture en ébullition jaillissent le plus de héros et de génies, sont des périodes riches de masculinité et de féminité ». C'est pourquoi une « femme virile » peut correspondre à une « brute » si elle est totalement dépourvue de féminité – « [u]n individu, exclusivement viril, n'est qu'une brute » –, ou à un « être complet » (p. 379) si elle conserve sa « grâce » et, peut-être, son aptitude au « rêve » (1911b, p. 9).

Ainsi que nous le lisons dans « La femme dans la littérature italienne » (1911), les femmes artistes pourraient justement prétendre à une telle complétude :

La créatrice, toujours plus libérée du joug des obligations féminines, des préjugés et des devoirs auxquels, durant des siècles, la femme a été soumise, dominée plus par l'imagination que par la réalité, n'appartient-elle pas, en quelque sorte, à un troisième sexe ? Ce qui équivaut à dire qu'elle est un être très complexe et très complet, chair de femme et cerveau d'homme, être au double destin. (Saint-Point, 1911a, p. 25)

Cette figure du « troisième sexe » s'avère moins contradictoire avec le principe de la « sexuation des âmes » qu'il n'y paraît : le « cerveau d'homme » d'une femme n'annule pas sa « chair » ; il ne lui fait pas échapper à sa « fatalité » (pour parler dans les termes de l'autrice). Plus que de réels androgynes – quoique le

24 « Le pêcheur ne comprend pas cette femme, qui, durant des heures, silencieuse, tandis que ses cheveux flottent comme des algues se penche sur le fond de la mer, et qui – il le sait – “imagine des choses” ce qui veut dire “rêve”, et qui tout à coup se révèle aussi virile qu'un homme, qu'un homme solide et borné. En cela, le pêcheur ressemble à tout être, car nul n'a jamais connu cette femme, fille de poète, de sentimentales rêveuses et de héros. / Mais moi, je sais qu'au delà [*sic*] de tout mon possible génie et de tout génie, ma force de domination et toute suprême force de domination, est dans l'audace et le courage. »

mot soit bien employé par Saint-Point dans *L'Orbe pâle*²⁵ –, les « êtres complets » que seraient les « créatrices » sont surtout des femmes d'« exception », au même titre que les hommes de « talent » :

Que d'hommes aujourd'hui, veulent encore, envers et contre tout, faire du talent l'apanage exclusif de leur sexe !

[...] Ils oublient que fort peu d'hommes en possèdent et que les femmes écrivains [...] eurent jusqu'ici, contre elles, tous les obstacles que la nature et surtout les hommes ont amoncelé [*sic*] devant elles. Elles eurent une culture médiocre et des devoirs nombreux, en opposition avec la liberté de l'esprit. Celles donc, qui ont triomphé de tout, forment l'exception. Et leur génie ou leur talent a été assez grand pour dompter tous les obstacles. Il faut doublement les admirer. (1911a, p. 35)

Saint-Point se plaît en effet à rappeler que Louise Labé, par exemple, « suivit l'armée, se battit, et vécut et écrivit des poèmes passionnés » (p. 42)²⁶. Or, même pour des hommes prêts à reconnaître aux femmes quelque talent, le « génie » demeurerait en 1912 une qualité masculine :

Elle [Valentine de Saint-Point] a du talent tout ce qu'il faut pour la rapprocher du génie, mais je ne proposerai pas ce qualificatif à son art. Mme de Saint-Point est femme et ce génie désirable est depuis si longtemps masculin ! (Reboul, 1912, p. 6)

Voilà semble-t-il le type de jugements que combat Saint-Point, avec un argumentaire à double détente, qui vise à montrer l'« égalité » des créatrices et des créateurs : d'une part, on l'a vu, elle se sert de son « identité féminine » pour éviter la concurrence avec les hommes et pour affirmer la nécessité de ses œuvres dans le monde des lettres ; d'autre part elle revendique pour elle et ses consœurs des qualités *viriles* (plutôt que masculines, puisqu'il s'agit

25 La narratrice se qualifie de « monstrueuse androgyne de l'action et du rêve » : « L'activité, l'audace, l'avidité des grands capitaines et aussi toute la mélancolie des aïeules, qui suivaient les arabesques de leurs rêves sur celles de leurs tapisseries interminables... les broderies de l'attente. / Pourquoi ne suis-je pas l'une d'elles ? / Pourquoi ne suis-je pas l'un d'eux ? » (Saint-Point, 1911b, p. 9)

26 Son hypothétique « passio[n] [...] de la guerre » (Briquet, 1804, p. 259) est affirmée dans le premier volume des *Muses françaises. Anthologie des femmes-poètes* (1908) d'Alphonse Sédard (Saint-Point bénéficie d'une notice dans le second volume) : « En 1542, son père et ses frères durent se rendre, sans doute comme fournisseurs de l'armée, au siège de Perpignan. Elle vêtit une armure, monta à cheval, prit le nom de *capitaine Loys* et suivit son père à l'armée » (p. 66).

notamment de produire un « théâtre de la femme ») qui les rendent susceptibles, elles aussi, d'être « admirées » par tous et toutes.

5 Virilité des femmes de lettres

Selon un mot souvent relayé, « [u]ne femme qui écrit a deux torts : elle augmente le nombre des livres, et elle diminue le nombre des femmes. » (Karr, 1854, p. 89) Il en fallait parfois peu : « Dans l'imaginaire collectif [du premier xx^e siècle], les femmes de l'avant-garde, en particulier celles qui s'habillaient de vêtements d'hommes, étaient incontestablement des *hommasses*. » (Buckberrough, 2019, p. 101) Cela continue jusqu'à une période très récente et parfois avec force confusions, par exemple lorsqu'on signale que « la femme artiste [au xx^e siècle] est contrainte de vivre l'hétérodoxie sociale » et qu'elle « semble répondre au statut culturellement impropre de son rôle par une négation de sa propre identité biologique : le nombre des homosexuelles est en effet assez élevé parmi les artistes. » (Lista, 1982, p. 26) Outre que l'orientation sexuelle d'un individu n'est pas la conséquence d'un choix (elle n'est pas une « réponse ») et qu'elle ne « nie » pas (ni n'affirme) l'« identité biologique » – ce sont deux réalités distinctes –, son expression sociale (ou sa dissimulation) présente des enjeux propres, qui interagissent en des termes particuliers et à des niveaux spécifiques avec ceux des femmes artistes en situation d'« hétérodoxie sociale ». On peut en revanche convenir du fait que certaines femmes artistes revendiquent à la manière d'un « choix émancipateur personnel » (Bard, 2011, p. 122) une identité sociale perçue comme partiellement masculine – ce qui ne veut pas dire homosexuelle (l'hétérosexualité, même partielle ou feinte, donne accès à certains avantages auxquels ces femmes n'entendent pas toutes renoncer) – : en témoignent à leur façon le fréquent recours aux pseudonymes masculins et les cas de « travestissement » (par exemple George Sand et Rosa Bonheur), ou encore les cartes de visite de Rachilde, qui la désignent comme un « homme de lettres » (Vallette, 1944, p. 13). Valentine de Saint-Point ne recourt pas à ces types de « performance virile » (Bard, 2011, p. 120) – « Mme de Saint-Point n'a reçu aucune éducation masculine [...] [et] porte les vêtements de son sexe » (Reboul, 1912, p. 23) –, ou alors pas aussi directement que d'autres (son pseudonyme évoquant la mémoire d'un homme). Mais ses textes, qui participent de son autolégitimation comme femme de lettres, entrent à leur façon dans une logique similaire de récupération du stigmate – la réputation de masculinité qu'ont les « créatrices » –, tout en tentant de lui substituer un imaginaire proche, bien plus valorisant à ses yeux : celui de la virilité. Voilà ce que j'ai voulu signaler.

Un certain nombre des textes de Saint-Point « se fondent [...] sur la mise en place d'un antagonisme avec un discours dominant masculin », mais cela conduit « à une appropriation de ces discours, et de leur identité masculine » (Martens et Oberhuber, 2013, p. 53). Il est frappant que son *Manifeste de la femme futuriste*, quoique présenté comme une *Réponse à F.T. Marinetti*, évite l'affrontement – au point où l'on a pu faire l'hypothèse qu'il s'agissait d'une mise en scène de F.T. Marinetti lui-même²⁷. Au sein de ce *Manifeste*, l'« univers d'émulation virile suggère moins une affirmation d'androgynie qu'une démarche de réconciliation : Valentine de Saint-Point semble vouloir réconcilier les sexes en dépit de leurs différences et offrir à la femme nouvelle toute sa place. » (Contarini, 2006, p. 141) Loin de l'image de femme révolutionnaire et scandaleuse que l'histoire a parfois retenue et en dépit de l'« opposition » au féminisme, au « sentimentalisme », à une certaine morale et, plus tard, à divers types de domination coloniale qui caractériserait (au moins publiquement) sa « posture existentielle intrinsèque » (Gaden, 2012, p. 242), on peut deviner une autre Valentine de Saint-Point : l'artiste ambitieuse et déterminée, qui paraît savoir où elle met les pieds (un monde d'hommes) et comment y « arriver (!) ».

Bibliographie

- Anonyme, 1914 (c), « Théâtres. La direction de l'Odéon », *Le Temps*, 54^e année, n° 19282, 21 avril, p. 5 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k241777v/f5.item>.
- Anonyme, 1914 (b), « La Rampe. La candidature de Mlle Valentine de Saint-Point », *Paris-Midi*, 4^e année, n° 1166, 15 avril, p. 2 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47205883/f2.item>.
- Anonyme, 1914 (a), « Diffida », *Lacerba*, 2^e année, n° 6, 15 mars, p. 96 ; disponible en ligne : <https://archive.org/details/lacerba-a.-ii-n.-6-15-marzo-1914>.
- Anonyme, 1908, « Premières mondaines. *Au delà du pardon* », *Comœdia*, 2^e année, n° 95, 3 janvier, p. 3 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646479k/f3.item>.
- ANTICI Ilena, 2019, « Valentine de Saint-Point et la femme. "Avant tout, au-delà de tout, maternelle" », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 179-192.
- BARD Christine, 2011, « La virilité au miroir des femmes », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, t. 3, *La virilité en*

27 À ce sujet, voir Giovanni Lista (1973, p. 54) et Anne Tomiche (2012, § 14-15).

- crise ? xx^e-xxi^e siècle*, dir. J.-J. Courtine, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », p. 99-129.
- BENTIVOGLIO Mirella, 1997, « Valentine de Saint-Point », dans M. Bentivoglio et Franca Zoccoli, *The Women Artists of Italian Futurism – almost lost to history*, New York, Midmarch Arts Press, p. 7-15.
- BERGHAUS Günter, 1993, « Dance and the Futurist Woman : The Work of Valentine de Saint-Point », *Dance Research*, vol. 11, n° 2, p. 27-42. DOI : <https://doi.org/10.2307/1290682>.
- BOCK-WEISS Catherine, 2004, « Valentine de Saint-Point's Metachoric theatre : Synesthesia/An-esthesia », *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 73, n° 2, p. 66-86. DOI : <https://doi.org/10.1080/2003.000151>.
- BRIQUET Fortunée, 1804, « PERRIN, (LOUISE CHARLY, Dame) dite Labé », *Dictionnaire historique, biographique et littéraire des Françaises et étrangères naturalisées en France [...]*, Paris, Treuttel et Würtz, p. 259-262 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k997019p/f301.item>.
- BUCKBERROUGH Sherry, 2019, « Valentine de Saint-Point et les Delaunay », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 95-104.
- CLAUDE Antoine, 1882, « Les Mémoires de M. Claude, Ancien chef de la Police de sûreté. Chapitre IV : faussaire, voleuse, meurtrière par amour (Suite) », feuilleton, *Le Radical*, 2^e année, n° 136, 16 mai, p. 2 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7606506x/f2.item>.
- CLAUDEL Paul-André et GADEN Élodie, 2019, « Avant-propos » et « Conclusion », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 7-14 et 333-338.
- CONTARINI Silvia, 2019, « Valentine de Saint-Point féministe ? », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 153-163.
- CONTARINI Silvia, 2012, « Comment conjuguer un nouveau *gender* et de nouveaux genres », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2012-1, *Genres et avant-gardes*, dir. Guillaume Bridet et Anne Tomiche, p. 35-48 ; disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/1238>. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1238>.
- CONTARINI Silvia, 2006, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Paris, PU de Paris 10, coll. « Italies ».
- CORBIN Alain, 2011, « Introduction », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, t. 2, *Le Triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, dir. A. Corbin, Paris, Seuil, coll. « Histoire », p. 7-11.
- DUVERNOIS Henri, 1910, « Les Livres de la Quinzaine », *Femina*, 10^e année, n° 232, 15 septembre, p. 481 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5495853w/f7.item>.

- GADEN Élodie, 2012, « Valentine de Saint-Point : de l'esthétique virile anti-féministe à l'engagement égyptien pour la femme », dans Patricia Izquierdo (dir.), *Genre, arts, société : 1900-1945*, Paris, Inverses, p. 241-258.
- GAILLARD Léopold de, 1851, Lettre adressée à *L'Opinion publique* (26 octobre 1851), citée dans *Journal des villes et des campagnes*, 38^e année, n° 255, 1^{er} novembre, p. 3-4 ; disponible en ligne : <https://www.retronews.fr/journal/journal-des-villes-et-des-campagnes/1-novembre-1851/613/2316011/3>.
- GUINARD Patricia, 2011, « Anne Jeanne Valentine Marianne Vercell. Généalogie de Valentine de Saint-Point », dans Adrien Sina (dir.), *Feminine Futures. Valentine de Saint-Point : performance, danse, guerre, politique et érotisme ; Performance, Dance, War, Politics and Eroticism*, Besançon, Les Presses du réel, p. 70-71.
- IRVINE Margot, 2008, « Une académie des femmes ? », *Analyses*, vol. 3, n° 2, *Les Réseaux de femmes de lettres au XIX^e siècle*, dir. M. Irvine, en ligne : <https://uotawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/543>. DOI : <https://doi.org/10.18192/analyses.v3i2.543>.
- JOSEPH-RENAUD Jean, 1899, « La littérature féminine et le féminisme », *La Presse*, n° 2737, 25 novembre, p. 2 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k549359h/f3.item>.
- KARR Alphonse, 1854, *Nouvelles guêpes*, III, augmentées par l'éditeur belge des *Bourdonnements* du même auteur, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie.
- LANÇON Daniel, 2019, « Les Orient de Valentine de Saint-Point : militance politique contrariée et spiritualisme utopiste », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 227-250.
- LÉON XIII, 1882 (b), Réponse à l'évêque de Sigüenza (1^{er} octobre 1882), trad. anonyme ; cité dans « Rome. L'audience des pèlerins espagnols », *L'Univers*, n° 5441, 6 octobre, p. 1 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k704249x>.
- LÉON XIII, 1882 (a), Réponse à l'évêque de Sigüenza (1^{er} octobre 1882) [texte italien], dans « II. Cose romane », *La Civiltà cattolica. Anno Trigesimoterzo*, série II, vol. 12, cahier 776, Florence, Presso Luigi Manuelli Libraio, p. 229-239 ; disponible en ligne : <https://archive.org/details/laciviltcattoliz1unkngoog/page/228/mode/2up>.
- LISTA Giovanni, 1996, « Valentine de Saint-Point, la "fille du soleil" », dans Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, suivi de *Manifeste Futuriste de la Luxure, Le Théâtre de la Femme, La Métachorie* (1912-1913), éd. G. Lista, Paris, Nouvelles éditions Séguier, coll. « Carré d'Art », p. 7-11.
- LISTA Giovanni, 1982, « Chère Lea Vergine », dans Lea Vergine (dir.), *L'Autre Moitié de l'avant-garde : 1910-1940. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques* (1980), trad. Mireille Tansman-Zanuttini, Paris, Des femmes, p. 23-37.
- LISTA Giovanni, 1973, « Un siècle futuriste », dans *Futurisme. Manifestes – proclamations – documents*, éd. G. Lista, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 15-79.

- LOCKE Nancy, 1997, « Valentine de Saint-Point and the Fascist Construction of Woman », dans Matthew Affron et Mark Antliff (dir.), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton UP, p. 73-100.
- MARINETTI Filippo Tommaso, 2015, *Fondation et Manifeste du futurisme (1909)*, dans *Le Futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, éd. Giovanni Lista, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », p. 87-92.
- MARTENS David et OBERHUBER Andrea, 2013, « L'Avant-gardisme aristocratique de Valentine de Saint-Point », *L'Esprit créateur*, vol. 53, n° 3, *Old and New. Avant-garde and "arrière-garde" in modernist literature*, dir. Jan Baetens et Éric Trudel, 2013, p. 50-63 ; disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/26378852>.
- MILAN Serge Lorenzo, 2019, « Le "frisson panique" de Valentine de Saint-Point et l'idéologie futuriste », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 123-138.
- MOORE Nancy G., 2011, « Valentine de Saint-Point's first Recitals of Dance, Poetry, and Music », « Transforming Geometries: Interpreting Saint-Point's Figure Idéiste », « The "Gestes Métachoriques" of Vivian Postel du Mas » et « The New York Collaboration: Valentine de Saint-Point, "Rudyard" Chennevière, and Vivian Postel du Mas », dans Adrien Sina (dir.), *Feminine Futures. Valentine de Saint-Point: performance, danse, guerre, politique et érotisme; Performance, Dance, War, Politics and Eroticism*, Besançon, Les Presses du réel, p. 38-39, 41-42, 44-45 et 46-47.
- POISSONNIER Frédérique, 2019, « Valentine de Saint-Point en Égypte: un engagement politique face à la diplomatie française », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 213-225.
- RE Lucia, 2003, « Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F.T. Marinetti: Eroticism, Violence and Feminism from Prewar Paris to Colonial Cairo », *Quaderni d'Italianistica*, vol. 24, n° 2, p. 37-69. DOI : <https://doi.org/10.33137/q.i.v24i2.9220>.
- REBOUL Jacques, 1912, *Notes sur la morale d'une annonciatrice, Valentine de Saint-Point*, Paris, Figuière.
- RIVOAL Haude, 2017, « Virilité ou masculinité? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, n° 38, p. 141-159. DOI : <https://doi.org/10.3917/trav.038.0141>.
- ROSSELLO ROCHET Julie, 2020, *Des autrices dramatiques parisiennes dans l'espace public du XIX^e siècle (1789-1914)*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon II.
- SAINT-AMAND Denis, 2019, « Logiques d'une entrée en poésie: autour des *Poèmes de la mer et du soleil* », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 19-29.

- SAINT-POINT Valentine de, 2015 [1913] (c), « Mes danses “idéistes” » (*Le Journal*, 20.12.1913), dans *Le Futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, éd. Giovanni Lista, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », p. 651-652.
- SAINT-POINT Valentine de, 2015 [1913] (b), « Le théâtre de la femme » (*Les Tendances nouvelles*, n° 58, 1913), dans *Le Futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, éd. Giovanni Lista, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », p. 469-476.
- SAINT-POINT Valentine de, 2015 [1913] (a), *Manifeste futuriste de la luxure* (1913), dans *Le Futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, éd. Giovanni Lista, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », p. 453-456.
- SAINT-POINT Valentine de, 2015 [1912], *Manifeste de la Femme futuriste. Réponse à F.T. Marinetti* (1912), dans *Le Futurisme. Textes et manifestes, 1909-1944*, éd. Giovanni Lista, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », p. 378-382.
- SAINT-POINT Valentine de, 1914 (b), Lettre adressée à M. Viviani, ministre de l'ins-truction publique et des beaux-arts, reproduite dans « La Candidature originale de Mme Valentine de Saint-Point », *Le Journal*, n° 7870, 14 avril, p. 2 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75989013/f2.item>.
- SAINT-POINT Valentine de, 1914 (a), Lettre adressée au *Journal des Débats*, reproduite dans la rubrique « Échos », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 126^e année, n° 6, 7 janvier, p. 3 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k485157s/f3.item>.
- SAINT-POINT Valentine de, 1911 (b), *L'Orbe pâle*, Paris, Eugène Figuière.
- SAINT-POINT Valentine de, 1911 (a), « La femme dans la littérature italienne », *La Nouvelle Revue*, 31^e année, troisième série, t. XIX, janvier-février, p. 25-42 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36092h/f24.item>.
- SAINT-POINT Valentine de, 1909, *Le Déchu*, Paris, La Nouvelle Revue. La pièce a été créée la même année à Paris.
- SATIN Leslie, 1990, « Valentine de Saint-Point », *Dance Research Journal*, vol. 22, n° 1, p. 1-12. DOI : <https://doi.org/10.2307/1477736>.
- SÉCHÉ Alphonse, 1908, « Louise Labbé », *Les Muses françaises. Anthologie des femmes-poètes*, t. I, 1200 à 1891, Paris, Louis-Michaud, p. 66-78.
- SEMPÉ Mathilde, s.d., « Carrière, sociologie », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/carriere-sociologie/>.
- SINA Adrien, 2019, « Valentine de Saint-Point : unité d'une "action féminine" artistique et politique », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », p. 197-211.
- SINA Adrien, 2011, « Avant-gardes féminines du début du xx^e siècle dans le champ de la performance et de la danse » et « Valentine de Saint-Point. The Art of Flesh, Lust and Politics », dans Adrien Sina (dir.), *Feminine Futures. Valentine de Saint-Point :*

- performance, danse, guerre, politique et érotisme ; Performance, Dance, War, Politics and Eroticism*, Besançon, Les Presses du réel, p. 7-8 et 10-15.
- TOMICHE Anne, 2015, *La Naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».
- TOMICHE Anne, 2012, « Genres et manifestes artistiques », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2012-1, *Genres et avant-gardes*, dir. Guillaume Bridet et Anne Tomiche, p. 21-34 ; disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1230>. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1230>.
- VALDAGNE Pierre, 1910, « Si nous causions de quelques livres », *Touche à tout*, n° 10, 15 octobre, p. 473-477 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55219502/f67.item>.
- VALLETTE Alfred, 1944, *Le Roman d'un homme sérieux : Alfred Vallette à Rachilde (1885-1889)*, 4^e éd., Paris, Mercure de France.
- VERDIER Abel, 1972, « Une étrange arrière-petite-nièce de Lamartine : Valentine de Saint-Point (1875-1953) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, supplément Lettres d'humanité, t. XXXI, p. 531-545. DOI : <https://doi.org/10.3406/bude.1972.3498>.
- WALCH Gérard (éd.), 1916, *Poètes d'hier et d'aujourd'hui. Morceaux choisis accompagnés de notices bio- et bibliographiques et de nombreux autographes. Supplément à l'Anthologie des poètes français contemporains*, Paris, Delagrave.

L'agentivité féminine par la création. L'exemple de Jehanne d'Orliac

Nathalie Coutelet

Résumé

Jehanne d'Orliac a réussi, très jeune, à faire jouer plusieurs de ses pièces, dans un contexte défavorable aux créations dramatiques féminines, mais a dû affronter une critique hostile et genrée. En se tournant vers l'écriture romanesque et celle de biographies historiques, elle a fait preuve d'agentivité et a construit une carrière longue et prolifique, revenant finalement au théâtre avec succès.

Mots clés

Orliac (Jehanne d') – agentivité – théâtre – autrice – création féminine

Abstract

Jehanne d'Orliac succeeded at an early age in having several of her plays performed in a context hostile to women's dramatic creations, but had to face hostile and gendered criticism. By turning to writing novels and historical biographies, she demonstrated her agency and built a long and prolific career, eventually returning to the theatre with success.

Keywords

Orliac (Jehanne d') – agency – theatre – women's work – female author

De son vrai nom Anne Marie Jeanne Laporte, Jehanne d'Orliac est née en 1883 à Compiègne et utilise pour son pseudonyme le nom de jeune fille de sa mère. Sa famille, qui doit se déplacer régulièrement au gré des affectations

militaires de son père, lui apporte l'ouverture sur d'autres cultures – dont la Nouvelle-Calédonie où elle a résidé avec ses parents – mais aussi un réseau important, qui servira les débuts de sa carrière (voir Malveau, 1996). Alors que nombre d'autrices ne parviennent pas à faire accepter leurs pièces par les directions de théâtres, en effet, Jehanne d'Orliac, très jeune débutante, est jouée sur des scènes diverses et semble donc réussir là où une majorité échoue. Cependant, la réception de ses œuvres a été majoritairement dépréciative, voire hostile. Jehanne d'Orliac a ensuite renoncé au théâtre pour se consacrer aux romans et aux biographies historiques, genre très spécifique, considéré comme mineur¹, dans lequel elle a obtenu la reconnaissance et les honneurs².

Après avoir présenté les œuvres théâtrales de cette autrice, il s'agira donc de déterminer, à partir du dépouillement de la presse, dans quelle mesure les critiques dramatiques sont liées au genre de Jehanne d'Orliac ou si elles reflètent un point de vue strictement esthétique. Nous interrogerons ensuite le changement d'orientation de sa création comme choix personnel ou stratégie délibérée pour poursuivre une carrière entravée au théâtre, possible agentivité de l'autrice³.

1 Crever le plafond de verre

Un simple regard sur les productions théâtrales de la Belle Époque suffit à constater que les femmes sont presque totalement absentes des programmes⁴. Toutefois, Jehanne d'Orliac, à peine âgée de 20 ans, donne une première œuvre, *François Villon*, un acte en vers, en 1905, au Théâtre Trianon, grâce à l'actif soutien de Pierre Loti, ami de la famille. On y trouve déjà une mise en scène de personnage historique, qui deviendra plus tard la spécialité de l'autrice⁵. Deux ans plus tard, en 1907, elle fait accepter par le Gymnase *Joujou tragique*, interprété par Polaire, vedette du café-concert, et Lilian Greuze, jeune actrice repérée par Sarah Bernhardt. L'événement est remarquable à double titre, car il s'agit tout d'abord d'une pièce en quatre actes, alors que les rares femmes

1 Voir notamment Gefen (2005).

2 Jehanne d'Orliac est nommée Chevalier de la Légion d'honneur en 1932 ; elle a reçu le Grand Prix Balzac, de la Société des Gens de Lettres, en 1931. Dossier Légion d'honneur, Archives nationales, 19800035/1446/67260.

3 Sur l'agentivité féminine, voir Butler ([1990] 2006).

4 En 1906, George Sand est jouée à la Comédie-Française (reprise du *Marquis de Villemer*) et une pièce de Régine Martial, *Sacha*, est donnée au Gymnase (Stoullig, 1907).

5 Il s'agit d'une comédie qui met en scène François Villon à sa sortie de la prison du Châtelet, décidé à mener une vie rangée, mais retombant très vite dans ses vices.

parvenant à être jouées présentent très souvent des pièces en un acte ; ensuite, car elle bénéficie du concours de deux comédiennes en vue. Jehanne d'Orliac évoque, dans un entretien avec *le Figaro*, ce que nous appellerions aujourd'hui le « plafond de verre »⁶ dont sont victimes les autrices :

Je suis heureuse d'avoir eu raison des donneurs de conseils ... « Vous voulez entrer dans la carrière dramatique ? faire prendre une pièce ? impossible ... la faire jouer ? ... surmonter les obstacles qu'on vous suscitera ? ... impossible ... avoir les artistes que vous avez choisis ? ... impossible ... avoir des décors ? ... impossible ... ». Comme je ne mets pas en doute la bonne foi de ceux qui me conseillaient, je leur prouve que j'ai bien fait de tenter l'impossible, car [...] l'impossible est ce qui arrive le plus facilement ... (1907, p. 5)

Ce plafond de verre se manifeste d'abord par le découragement que l'on transmet aux femmes et, souvent, se consolide par les refus des directions de théâtres. Jehanne d'Orliac manifeste déjà une volonté farouche de percer, en dépit de tous les obstacles, mais aussi une grande confiance en elle. Elle livre dans ce même article son travail d'accompagnement des répétitions, aux côtés du metteur en scène, Burguet, mais aussi sa vision du théâtre :

Tragique, ma pièce ? ... Oui, puisqu'elle est *la vie* ... Vous savez qu'il n'est pas permis de prendre la vie au sérieux. On peut la prendre au tragique ... Le tragique est quotidien, a dit M. Maeterlinck. [...]. Le théâtre doit être non une déformation mais une intensification de la vie ... Pour cela, il faut lui créer une atmosphère spéciale, une atmosphère musicale qui, amollissant le cœur et séduisant l'esprit, les amène l'un et l'autre à recevoir l'empreinte des idées émises ... Donc, je n'édifie rien, je ne démolis rien, je ne prouve rien [...]. Ma pièce est un poème dramatique en prose ... et moderne ... Charpentier a bien tenté, dans *Louise*, de faire chanter un sujet presque banal [...] et de magnifier cette action simple par sa musique ? Pourquoi ne pas éclairer les gestes coutumiers d'un peu de poésie ? J'ai supprimé les à-côté ... j'ai laissé tout le relief à l'action intérieure ... [...]. J'ai voulu, par la magie du lieu, de l'heure, la folie d'un orchestre wagnérien et un certain rythme de langage, communiquer à mon auditoire le vertige dont mes personnages sont saisis et lui faire ainsi accepter le dénouement brutal, mais nécessaire, où la marche logique des événements les a conduits. (1907, p. 5)

6 Sur le plafond de verre, voir notamment Prat (2022).

L'intrigue est centrée sur un couple dont la femme, Simone, est une petite ouvrière bien plus jeune que son riche époux, Pierre de Cerlac. Elle est courtisée par tous ceux qui croisent son regard, dont le neveu de son mari, Jean. À Venise, grisés par l'atmosphère, Jean et Simone s'embrassent, mais lorsqu'il entend sa bien-aimée clamer son amour pour son mari, Jean crève les yeux de Simone. Chez cette toute jeune autrice, sont perceptibles des conceptions très nettes de la composition dramatique et de la scène ainsi qu'une certaine hardiesse quant au dénouement, du moins dans les œuvres écrites par des femmes, rarement aussi violentes. Les modèles sont prestigieux – Maeterlinck, Charpentier, Wagner – et révèlent des ambitions très élevées, l'intérêt pour une composition poétique et musicale⁷.

L'année suivante, elle donne *Pulcinella*, au Théâtre de la Nature de Cauterets, reprise en 1909 au Théâtre antique de Champigny-la-Bataille, puis en 1910 au Théâtre des Arts. Cette pièce en quatre actes est en vers, genre très peu présent sur les scènes contemporaines, à l'exception des théâtres de verdure⁸. Les personnages, issus de la tradition italienne, permettent une réflexion sur la bonté ou la cruauté comme moteurs de l'existence. Le personnage éponyme tue la vieille Mitrà qui tyrannise sa troupe d'artistes, mais renonce à partir avec Scaramouche, pour le laisser vivre son amour avec Colombine. Jehanne d'Orliac bénéficie de la partition d'Alexandre Georges⁹ et de l'interprétation, pour la première, de Paul Mounet et de Vera Sergine, artistes appréciés du public et de la critique. Vera Sergine sera d'ailleurs de toutes les reprises et la 50^e est atteinte au Théâtre des Arts, preuve d'un certain succès.

Après l'édition de l'à-propos en un acte en vers, *Les Roses d'Auteuil*, « hommage aux classiques » (Brousseau, 1911, p. 4), Jehanne d'Orliac fait accepter les trois actes des *Chiffonniers* par la direction du Théâtre de la Renaissance en 1914. Avec ses interprètes, dont Adolphe Candé et Émile Duard – comédiens de la Renaissance –, Dorville, vedette de la chanson spécialement engagée pour cette création, tout comme le décorateur, qui n'est autre que le célèbre Poulbot¹⁰, elle se rend aux Puces de Saint-Ouen, afin d'observer les lieux, les

7 Les critiques dans la presse soulignent le caractère poétique de son écriture, y compris dans les pièces en prose et une musicalité de sa langue. Elle composera plus tard des adaptations poétiques sur les préludes de Debussy (Sendra, 2015).

8 Sur ces théâtres, voir Humbert-Mougin (2001).

9 Organiste, maître de chapelle, il compose la musique de scène et les chœurs pour *Le Nouveau Monde* et *Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam, puis des opéras, dont *Miarka*, d'après le roman de Jean Richepin, créé par l'Opéra de Paris (1925). Paul Mounet, frère du célèbre Mounet-Sully, est sociétaire de la Comédie-Française. Vera Sergine, premier prix de tragédie du Conservatoire (1904), joue notamment au Théâtre des Arts.

10 Le dessinateur Francisque Poulbot est déjà très connu pour les dessins qu'il publie dans la presse, en particulier ces fameux « gamins de Montmartre », restés dans notre langue comme les « Poulbots ».

biffins¹¹, leur langage, leur gestuelle. Elle développe à nouveau ses conceptions dramatiques pour la presse :

J'ai toujours pensé que le théâtre est l'art d'accommoder les gestes ; des gestes qui traduisent sentiments, caractères, idées. Plus les gestes seront larges et francs, plus on pourra aller loin dans l'expression des âmes. Je suis allée chercher le comique et le lyrisme dans le milieu le plus réaliste : chez les biffins. Là, tout est vrai et vraisemblable : comme dans la poubelle où l'on trouve les plus étranges voisinages des choses, dans la Cité on fait les rencontres les plus imprévues. Les déchus sont de toutes sortes et sur la ligne basse des bicoques branlantes s'éploie un vaste horizon où toute pensée peut avoir libre essor. Là le précaire et l'imprévu prennent tout leur relief. (Orliac, 1914, p. 5)

Jehanne d'Orliac retrouve les planches d'un théâtre régulier et peut compter sur la participation d'artistes reconnus. Elle a quelque peu modifié son approche théâtrale, intégrant avec ces *Chiffonniers* davantage de réalisme que dans ses œuvres antérieures et un certain pittoresque. On retrouve pourtant l'un de ses thèmes de prédilection : la réflexion sur l'humanité et la solidarité, notamment développée par le personnage du chiffonnier philosophe Trognard. La pièce évoque diverses trajectoires qui ont mené ces individus chez les biffins, microcosme emblématique des méandres de l'âme humaine. Les critiques dramatiques encensent les prestations de Polaire, de Paul Mounet, de Vera Sergine, comme les décors de Poulbot et la musique de scène d'Alexandre Georges. D'éventuelles défaillances scéniques et interprétatives ne semblent donc pas justifier les remarques acerbes qui sont par ailleurs adressées aux pièces de Jehanne d'Orliac.

2 Une réception genrée

Le terme qui revient sans doute le plus fréquemment sous la plume des critiques est celui d'inexpérience. Certes, lorsque sa première pièce est jouée, Jehanne d'Orliac est bien inexpérimentée et ce reproche est assez récurrent dans le cas d'auteurs néophytes. Émile Marsy est pourtant le seul critique qui remarque que « Corneille, Molière et Racine n'ont point débuté par *le Cid*, *le Misanthrope* et *Phèdre* » et que les premières œuvres sont logiquement empreintes de quelque « hésitation » (1914, n.p. [4]). Cependant, les comptes rendus trahissent surtout une réception fort misogyne, tel celui de Nozière, qui

¹¹ Les biffins sont les chiffonniers, très nombreux aux Puces de Saint-Ouen.

évoque une « pensionnaire naïve », justifiant cette assertion par le choix de son pseudonyme, « Jehanne et non Jeanne, ce qui nous révèle un goût enfantin pour l'archaïsme » (1907, n.p. [3]). La jeunesse, mais encore la féminité de l'autrice sont ici stigmatisées ; on accuse en filigrane l'éducation donnée aux filles, qui les encouragerait fâcheusement à écrire, tout en produisant une forme de méconnaissance¹². Nombre d'articles signalent le choix orthographique du pseudonyme et s'en amusent, comme le *Mercur de France*, qui affirme que « si elle parvenait à préférer Jeanne à Jehanne, elle serait sauvée » (Gaubert, 1908, p. 158). Guy Launay la perçoit comme « une fâcheuse intellectuelle », « terriblement littéraire », qui « aime le style imagé, les phrases compliquées, les longs développements » et conclut qu'il est « donc vrai que les femmes sont bavardes » (1907, p. 6). Selon Gaston de Pawlowski, *les Chiffonniers* sont « une mauvaise pièce » où « les revendications les plus banales » sont « exprimées avec un lyrisme de réunion publique féministe ». (1914, p. 1).

Jehanne d'Orliac est régulièrement décrite comme une « Amazone », « une indomptable guerrière », une « Walkyrie » (Nozière, 1907) ou encore une « vierge guerrière » (Heller, 1907). Outre son genre féminin, on attaque ainsi sa personnalité et son orientation sexuelle. Jehanne d'Orliac va en effet partager sa vie avec la musicienne Geneviève Dehelly¹³ et on sait que l'image de l'Amazone, à la Belle Époque, renvoie au lesbianisme¹⁴. On lui suggère alors dans *Le Bonnet rouge*, par exemple, d'« épouser un brave gendarme » (Anonyme, 1914, p. 5). Gabriel Boissy, qui n'a pas de mots assez durs pour décrire la représentation de *Pulcinella*, espère que « l'insuccès » de la pièce « nous débarrasse de cette authoress crispée dans des attitudes qui font pitié, quand il est si simple d'être une jolie femme, si noble d'être épouse et mère » (1909, p. 3). Max Heller, quant à lui, fait un jeu de mots sur « M^{lle} d'Orliac [...] qui trouve le moyen d'avoir, dès ses vingt-deux ans, un *Pulcinella* dans ses tiroirs ... » (1907, n.p. [3]). Ce qui est en question ici n'est pas le talent de l'artiste ou l'intérêt de l'œuvre, mais l'impossibilité *biologique* pour une femme d'écrire du théâtre, selon le stéréotype ordinaire (voir Reid, 2010). Adolphe Brisson estime que « cette jeune authoress [*sic*] possède une mentalité curieuse et caractéristique de notre époque », qu'elle est une « Sportswoman intrépide, et sans doute aussi grande voyageuse, partageant le goût passionné des Anglo-Saxonnes pour les

12 Voir Cosnier (2001). L'éducation des jeunes filles, particulièrement surveillée, n'est pas propice au développement de connaissances scientifiques ou littéraires, mais le reproche de « naïveté » est omniprésent dans le cas des autrices, alors qu'on le trouve moins souvent dans le cas d'auteurs débutants.

13 Voir Sendra (2015). Jehanne d'Orliac a été brièvement mariée à Léon Nolé, du 16 juillet 1908 au 18 juin 1910 (Archives de Paris, 5^e arrondissement). Nous n'avons pas pu trouver d'autres informations sur cette union.

14 Voir Pastre (2000).

exercices physiques », « une jeune fille très moderne » (1907, n.p. [2]). Cette femme choque par sa pratique sportive jugée plutôt masculine et par ses déclarations à la presse ; elle a notamment affirmé qu'elle accepterait de « se battre en duel », faisant ainsi montre d'une « virilité » (La Mouche du Coche, 1907, p. 2) qui déstabilise la critique. Max Heller, dans son compte rendu de *Joujou tragique*, note qu'elle « chérit naturellement l'équitation [...] ; s'adonne de tout son cœur, de tout son souffle à l'escrime, pratique l'auto avec ferveur » et décrit son physique :

Grande, brune, droite, élancée ; la distinction, l'élégance, la sobriété d'allure d'une amazone. Serait ravissante, coiffée d'un adorable tricorne de chasse Louis XV, et un peintre [...] aurait une envie folle de placer dans sa main nerveuse et fine une jolie badine à pomme d'or. (1907, n.p. [3])

Ce cas n'est pas isolé, puisqu'on trouve mention des tenues portées par Jehanne d'Orliac dans diverses coupures de presse, non dans les rubriques féminines, mais bien dans les comptes rendus dramatiques. Ce traitement est réservé aux autrices, irrémédiablement associées à la mode et à la beauté, les comptes rendus des œuvres masculines n'abordent quasiment jamais la tenue vestimentaire de leurs auteurs¹⁵. Pour la première de *Pulcinella*, on évoque Jehanne d'Orliac « jeune et charmante dans une robe noire empire, à chapeau blanc aux grandes ailes » (Ph. A., 1908, n.p. [3]) ; pour la reprise au Théâtre des Arts, Gabriel Boissy décrit : « Cette demoiselle qui, toujours vêtue en amazone, balance, accrochée aux épaules, une cape de drap bleu, laquelle souligne élégamment une agréable sveltesse » (1909, p. 3). Pourtant, plusieurs critiques annoncent modérer leur propos « par galanterie » (Anonyme, *La Charente*, 1907, n.p. [2]) envers une artiste femme, tel Eugène Héros :

J'aurais mauvaise grâce à insister sur son insuccès : l'auteur est une femme, cela suffit [...]. L'amour du théâtre ne suffit pas pour y réussir et tous les moyens ne sont pas bons pour en forcer les portes. (1914, p. 2)

La condescendance du journaliste, l'insistance sur la galanterie dévolue aux femmes, qui renforcent le sexisme¹⁶ et la domination patriarcale du champ théâtral, s'associent aux rumeurs qui entourent la percée de Jehanne d'Orliac.

15 Le dépouillement de la presse pour la période concernée confirme cette différence de traitement. Les créations féminines sont d'ailleurs régulièrement évoquées aussi dans les rubriques de mode – par exemple « Falbalas, Fanfreluches et Frivolités » de Marie Bertin dans *Comœdia* – qui mettent l'accent sur les tenues portées par les autrices lors des premières.

16 Sur ce point, consulter Chouala (2002).

Pierre Loti est cité pour avoir plaidé en faveur de sa première œuvre, mais aussi Marcel Prévost, qui serait son « parrain littéraire » (*Le Masque de Verre*, 1907, p. 1) et aurait forcé la main de Franck, directeur du Gymnase, pour lui faire accepter *Joujou tragique*, en lui faisant croire qu'il y aurait collaboré. *Le Rire* s'empresse de souligner que, suite à l'échec retentissant de la pièce, « on vit bien » (*Snob*, 1907, n.p. [3]) que ce n'était pas la vérité. On sous-entend par ailleurs qu'une femme ne pourrait pas réussir sans être chevaleresquement épaulée par un homme (voir Planté, 1989). *Joujou tragique* ne connaît pourtant que trois représentations, avant d'être remplacé sur l'affiche au pied levé. Cela fournit une scène comique à la revue des Capucines, qui se gausse de ce record de brièveté¹⁷.

On accuse enfin l'autrice d'imiter – très mal – Ibsen dans *Joujou tragique*¹⁸, Nietzsche dans *Pulcinella*¹⁹ et Félix Pyat pour *les Chiffonniers*²⁰. *Le Radical* en déduit que « M^{lle} d'Orliac ne doute de rien » (P.-L. G., 1909, p. 2) et Gabriel Boissy écrit : « de même que les ignorants ne doivent pas jouer avec des courants voltaïques, de même certaines mentalités ne doivent pas se hasarder dans certains domaines » (1909, p. 3). C'est l'occasion pour Ernest-Charles de condamner fermement les femmes de lettres, trop envahissantes et surtout douées pour manier la publicité :

De tous temps quelques femmes ont écrit pour le théâtre et elles y ont obtenu avec persévérance des succès retentissants. Dans l'histoire de la littérature française, l'effort théâtral des femmes est uniquement un sujet d'anecdotes [...]. Manque de précision, de clarté, de rapidité et de force ! Inaptitude à combiner méthodiquement une action théâtrale ! [...]. Les causes sont innombrables qui écartent infailliblement les femmes de la littérature dramatique (1909, n.p. [2])

Claude Berton se distingue en dénonçant le monopole exercé par les hommes dramaturges sur les scènes et les entraves dressées sur le chemin des femmes,

17 *Oh ! pardon ...*, revue de Paul Ardot et Jean Bastia, théâtre des Capucines. Voir Faramond (1914, p. 2).

18 L'héroïne de la pièce, Simone, le « joujou tragique », rappelle la Nora de *Maison de Poupée* selon Boutarel (1907, p. 307).

19 « *Pulcinella* est donc, révérence parler, un symbole nietzschéen » (Blum, 1909, p. 1). La critique estime que le personnage du vieux berger, qui conseille à Pulcinella de se défaire des notions de Bien et de Mal pour mener sa vie, est tiré de l'écrit de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

20 « M^{lle} Jehanne d'Orliac a sans doute été jalouse des lauriers de Félix Pyat qui fit représenter jadis un grand drame intitulé *le Chiffonnier de Paris*, et où Frédéric Lemaître remporta un des plus grands succès de sa carrière. » (Flers, 1914, p. 4).

comme Jehanne d'Orliac qui pourtant « a animé de grandes images poétiques » (1929, p. 20) dans ses pièces. Il précise que ces difficultés sont très spécifiques au théâtre et que les femmes en souffrent moins lorsqu'elles créent des poèmes ou des romans.

3 La diversification comme agentivité

Jehanne d'Orliac n'a pas cédé aux premières critiques, elle a d'abord poursuivi obstinément une voie théâtrale. Les théâtres de verdure, traditionnellement plus favorables aux pièces écrites par des femmes²¹, ont constitué une solution de repli, mais elle a aussi bénéficié de spectacles donnés par des scènes régulières. Après 1918 pourtant, en quittant Paris pour la Touraine²², elle semble aussi s'éloigner de la scène. Dès lors, comment peut-on interpréter cette désaffection, qui cadre mal avec le désir ardent manifesté par la jeune fille d'écrire des œuvres dramatiques ?

Tout d'abord, Jehanne d'Orliac, si elle s'est initialement consacrée au théâtre, a toujours composé par ailleurs des poèmes ; elle publie ainsi, l'année de création de *Joujou tragique*, un recueil poétique : *Les Murmures, les Chants et les Cris* (1907). Elle donne des causeries et conférences dans des théâtres, fait éditer un recueil d'observations satiriques (*Le Cahier des charges*, 1909), puis des romans (*Le Jardin des Autres* et *Les Géôles*, 1912). Parallèlement, elle signe des articles dans la presse et dirige les activités artistiques de l'Institut français de Londres²³. Ce n'est qu'après la guerre qu'elle se spécialise dans le genre qui fera son succès : les biographies historiques. Elle revendique alors le droit pour les femmes d'écrire l'histoire et modifie profondément la façon de concevoir les biographies, en choisissant notamment de nombreuses femmes²⁴. Loin des critiques assassines de ses pièces, les comptes rendus littéraires saluent son

21 D'après nos recherches dans la presse de l'époque, les programmes du Théâtre de Verdure du Pré-Catalan, du Théâtre de la Nature de Cautelets ou du Théâtre sous-Bois de Marnes-la-Coquette, par exemple, contiennent une proportion d'autrices bien supérieure à celle que l'on trouve dans les répertoires des théâtres clos. Plus généralement, ils accueillent des auteurs inconnus – voir un article dans *Comœdia* (Anonyme, 1919, p. 5).

22 Elle achète en 1913 un pavillon, vestige du domaine de Chanteloup, près d'Amboise et se retire en province. Voir un article dans *Paris-Midi* (Anonyme, 1935, p. 2).

23 Le Cercle des Amis des Annales, dont Jehanne d'Orliac est présidente, inaugure des conférences en avril 1908 à Londres. Il devient ensuite l'Université des lettres françaises de Londres, en partenariat avec l'Université de Lille, cadre dans lequel Jehanne d'Orliac organise des représentations d'œuvres françaises.

24 *Mademoiselle de Glapion, demoiselle de Saint-Cyr* (1919) ; *Chanteloup, la duchesse de Choiseul et Chérubin* (1922) ; *Diane de Poitiers, grant' sénéchalle de Normandie* (1930) ;

écriture et son talent pour la « pénétration psychologique » (Le Masque de Fer, 1917, p. 2) des personnages. Une distinction générique très stricte, en effet, admet la création féminine romanesque ou poétique, mais répugne à accepter l'écriture dramatique des femmes (Planté, 1989). Le choix d'aborder d'autres formes que le théâtre semble donc payant et peut relever d'une agentivité permettant à l'autrice de reprendre le contrôle sur sa carrière.

Elle revient au théâtre, en 1919, pour un bref à-propos rimé, fort justement intitulé *Tu reviens !* Ce dialogue entre une vieille femme de Touraine et sa fille, attendant le retour du soldat parti au front (Guillot de Saix, 1919, p. 2), est joué lors d'une unique représentation, au Théâtre de Verdure du Pré-Catalan. Enfin, en 1928, *Les Âmes nues* est la dernière pièce écrite par Jehanne d'Orliac, créée par une de ses amies proches, la célèbre comédienne Cécile Sorel. Cette fois, la critique accueille la pièce avec bienveillance et lui trouve des qualités dramatiques. Étienne Rey note ainsi que « l'inspiration » est « élevée et généreuse » et que « la pièce est écrite avec cette connaissance et ce souci de la belle langue » (1928, p. 1). Est-ce à dire que l'autrice a progressé depuis *Les Chiffonniers* ? que son écriture a bénéficié de l'expérience littéraire acquise dans le roman et la biographie ? ou bien sa notoriété de romancière rend-elle les journalistes moins agressifs ? On retrouve dans cette œuvre les interrogations de l'autrice sur la nature humaine, le sens du sacrifice et de l'amour²⁵.

La lecture de ses premières pièces, au regard de la production dramatique contemporaine, ne permet pas de justifier la violence des critiques qu'elle a subie. Si l'on peut admettre qu'une certaine inexpérience de la construction dramaturgique ou un style un peu verbeux lui sont imputables, les commentaires sont essentiellement orientés sur sa féminité et non sur sa création. Comme l'affirme Louis Louve, « n'a-t-on pas été beaucoup moins sévère pour des drames et des comédies qui ne valaient pas mieux ? » (1907, p. 398). Ce retour au théâtre de l'Athénée, *a priori* impulsé par Cécile Sorel, est peut-être la victoire que Jehanne d'Orliac attendait :

Je sais maintenant qu'on peut aborder sans crainte certains sujets trop négligés ; on peut parler de l'âme, de la bonté, de la pitié, qu'il faut avoir, qu'il faut oser exalter. Faire rire, faire pleurer, c'est bien, certes, faire penser, éveiller la conscience et l'amour, n'est-ce pas aussi la mission du théâtre ? Puisque le public a bien voulu accueillir ma tentative, je sais

Yolande d'Anjou, la reine des quatre royaumes (1933) ; *Christine de Suède, la reine chaste et folle* (1934).

25 La pièce met en scène Monique, artiste riche et célèbre et son amant Lantier, philosophe qui s'est donné pour mission de secourir les âmes en peine. Alors que Lantier est tué par une femme en proie à une crise de démence, Monique se laisse accuser du meurtre, afin de perpétuer son dévouement et de sauver cette malheureuse.

maintenant, poètes mes frères, que vous avez encore le droit de parler, et le pouvoir d'être entendus. (Orliac, 1928, p. 3)

Cette pièce procède de la même écriture que ses premières œuvres, empreintes de lyrisme et de réflexions philosophiques sur la vie et l'humanité. Après les échecs cinglants de ses précédentes tentatives, Jehanne d'Orliac obtient aussi la reconnaissance du monde théâtral et n'en écrira plus. Opter pour d'autres formes de création semble donc bien relever d'une volonté, d'une agentivité. Toutefois, il est possible qu'en s'installant loin de Paris – nous postulons que ce choix résulte en partie de sa relation avec Geneviève Dehelly²⁶ – elle se soit concentrée sur des formes littéraires exigeant moins de rencontres mondaines avec la presse et les publics spécifiques des premières. L'autrice semble avoir trouvé son équilibre de femme et d'artiste en Touraine, en rompant avec les usages et les contraintes du Landernau théâtral parisien²⁷.

La liste de ses œuvres est tout à fait considérable, mais qui connaît aujourd'hui le nom et la carrière de Jehanne d'Orliac ? Comme nombre de femmes artistes, en dépit de sa notoriété et de la quantité de ses productions, elle a été effacée de l'histoire, invisibilisée, non seulement pour son théâtre, mais aussi pour ses romans, ses poèmes et ses biographies. Cette disqualification n'est pas basée sur un jugement esthétique, mais bien sur son genre ; tandis que les œuvres masculines sont estimées selon des critères artistiques, celles des femmes sont avant tout reçues comme féminines et, à ce titre, considérées comme mineures, donc évincées des manuels et anthologies. Dans un article qu'elle consacre aux « grandes dames de lettres » (Orliac, 1930, p. 25-26), en 1930, Jehanne d'Orliac tente de réinscrire ces œuvres féminines dans l'histoire. C'est aussi ce que cette étude a tenté de faire pour celles de Jehanne d'Orliac.

Bibliographie

- Anonyme, 1935, « Comment en Touraine, quatre voisins Jehanne d'Orliac, Geneviève Dehelly, Fr. Poulenc et Pierre Payen ont renoué, par la musique et la poésie, les traditions de Chanteloup », *Paris-Midi*, n° 2764, 6 octobre, p. 2.
- Anonyme, 1919, « La poésie en plein air », *Comœdia*, n° 3177, 2 août, p. 5.

26 Geneviève Dehelly s'installe elle aussi en Touraine, tout près du domicile de Jehanne d'Orliac. Elles collaborent pour présenter des « concerts-conférences », majoritairement donnés en province, de 1929 à 1935. Voir Sendra (2015).

27 Voir Bernard (2004, p. 129-144). Donner des représentations théâtrales à Paris nécessite un certain nombre de relations mondaines, ainsi qu'avec les critiques. Les publications de ses romans et de ses biographies, en revanche, peuvent être entièrement réalisées en province.

- Anonyme, 1914, « Les dessous. Authoressse », *Le Bonnet rouge*, n° 14, 21 février.
- Anonyme, 1907, « Les premières à Paris », *La Charente*, 26 septembre.
- A. Ph., 1908, « Théâtre de la Nature de Cauterets. *Pulcinella* », *L'Indépendant des Basses-Pyrénées*, n° 241, 4 août.
- BERNARD Alice, 2004, « Le mode de vie du grand monde parisien : modalités et persistance d'un modèle culturel attractif (1900-1939) », dans Katia Béguin et Olivier Dautresme (dir.), *La Ville et l'Esprit de société*, Tours, PU François Rabelais, coll. « Perspectives Villes et Territoires », p. 129-144.
- BERTON Claude, 1929, « Le théâtre et la vie. Les femmes et le théâtre », *La Femme de France*, n° 724, 23 mars, p. 20.
- BLUM Léon, 1909, « Au Théâtre des Arts. *Pulcinella*, pièce en trois actes en vers de M^{lle} Jehanne d'Orliac », *Comœdia*, n° 756, 25 octobre, p. 1.
- BOISSY Gabriel, 1909, « Feuilleton dramatique », *La Critique indépendante*, n° 16, 4 novembre, p. 3.
- BOUTAREL Amédée, 1907, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, n° 39, 28 septembre, p. 307.
- BRISSON Adolphe, 1907, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, n° 16899, 30 septembre.
- BROUSSON Jean-Jacques, 1911, « La vie littéraire », *Le Matin*, n° 9959, 4 juin, p. 4.
- BUTLER Judith, 2006, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990, 1999), trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- CHOUALA Yves Alexandre, 2002, « Galanterie masculine et "aliénation objective" de la femme : la légitimation féminine d'un "habitus androcentrique" », *Polis/R.C.S.P./C.P.S.R.*, vol. 9, n° spécial ; disponible en ligne : <http://polis.sciencespobordeaux.fr/volons/chouala.pdf>.
- COSNIER Colette, 2001, *Le Silence des filles. De l'aiguille à la plume*, Paris, Arthème Fayard.
- ERNEST-CHARLES Jacques, 1909, « La Femme et le Théâtre », *Gil Blas*, n° 10203, 29 septembre.
- FARAMOND Guy de, 1914, « Premières représentations », *La Presse*, n° 7941, 30 avril, p. 2.
- FLERS Robert de, 1914, « Figaro-Théâtre. Répétitions générales », *Le Figaro*, n° 40, 9 février, p. 4.
- G.P.-L., 1909, « Les Premières », *Le Radical*, n° 300, 27 octobre, p. 2.
- GAUBERT Ernest, 1908, « Les théâtres », *Mercur de France*, 1^{er} septembre, t. LXXV, p. 158.
- GEFEN Alexandre, 2005, *Le Récit biographique, à la croisée de l'histoire et de la fiction. L'écriture de l'histoire : Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe)*, Paris, L'Harmattan.
- GUILLOT DE SAIX, 1919, « Le théâtre », *La France*, 9 août, p. 2.
- HELLER Max, 1907, « Avant-première. L'auteur de *Joujou tragique* », *Gil Blas*, n° 10196, 22 septembre.

- HÉROS Eugène, 1914, « Les premières », *La Lanterne*, n° 13443, 10 février, p. 2.
- HUMBERT-MOUGIN Sylvie, 2001, « Rêveries sur le théâtre de plein air », dans Sylvie Triaire et Pierre Citti (dir.), *Théâtres virtuels*, Montpellier, PU de la Méditerranée, coll. « Collection des littératures », p. 329-344.
- La Mouche du Coche, 1907, « Nos échos », *La Presse*, n° 5599, 6 octobre, p. 2.
- LAUNAY Guy, 1907, « Au théâtre », *Le Matin*, n° 8611, 25 septembre, p. 6.
- Le Masque de Fer, 1917, « Échos », *Le Figaro*, n° 240, 28 août, p. 2.
- Le Masque de Verre, 1907, « Échos », *Comœdia*, n° 4, 4 octobre, p. 1.
- LOUVE Louis, 1907, « Les théâtres », *Le Penseur*, n° 10, octobre, p. 398.
- MALVEAU Régine, 1996, *Jehanne d'Orliac, femme de lettres 1883-1974. Répertoire numérique détaillé*, sous-série 75 J, Tours, Archives départementales, Conseil général d'Indre-et-Loire.
- MARSY Émile, 1914, « Théâtres et Concerts », *Le XIX^e Siècle*, n° 16069, 11 février.
- NOZIÈRE, 1907, « Le théâtre », *Gil Blas*, n° 10199, 25 septembre.
- ORLIAC Jehanne d', inédit, Dossier Légion d'honneur, Archives nationales, 19800 035/1446/67260.
- ORLIAC Jehanne d', 1930, « Les grandes dames de lettres », *La Femme de France*, n° 805, 12 octobre, p. 25-26.
- ORLIAC Jehanne d', 1928, « Une lettre de M^{lle} Jehanne d'Orliac », *Comœdia*, n° 5644, 20 juin, p. 3.
- ORLIAC Jehanne d', interrogée par Serge Basset, 1907, « Avant-premières. Au Gymnase : *Joujou tragique* », *Le Figaro*, n° 266, 23 septembre, p. 5.
- PASTRE Geneviève, 2000, *Les Amazones. Du mythe à l'histoire*, Paris, Geneviève Pastre, coll. « Les Octaviennes ».
- PAWLOWSKI Gaston de, 1914, « Au Théâtre de la Renaissance. *Les Chiffonniers*, pièce en trois actes de M^{lle} Jehanne d'Orliac », *Comœdia*, n° 2321, 8 février, p. 1.
- PLANTÉ Christine, 1989, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil.
- PRAT Reine, 2022, *Exploser le plafond. Précis de féminisme à l'usage du monde de la culture*, Paris, Rue de l'Échiquier.
- REID Martine, 2010, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin.
- REY Étienne, 1928, « Au Théâtre de l'Athénée. *Les Âmes nues*, comédie dramatique en trois actes de Mme Jehanne d'Orliac (Gala de la Critique et des Stagiaires) », *Comœdia*, n° 5641, 17 juin, p. 1.
- SENDRA Frédérick, 2015, « La poétesse Jehanne d'Orliac (1883-1984) et la pianiste Geneviève Dehelly (1885-1970) : un duo entre littérature et musique », dans Sylvie Granger, Caroline Giron-Panel et Raphaëlle Legrand et Bertrand Porot (dir.), *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs et compagnes d'artistes*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », p. 107-122.
- SNOB, 1907, « Les potins de Paris », *Le Rire*, n° 247, 26 octobre.
- STOULLIG Edmond, 1907, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Librairie Paul Ollendorff.

Index

- Albert 1^{er} de Monaco 165
Alphand (Jean-Charles-Adolphe) 163
Amat (Léopold) 220
Ancelot (Virginie) 9, 218
André (ps. Jules Lecomte) 224
Andreini Canali (Isabella) 62, 72
Angoulême (Marguerite d', reine de Navarre) 100
Annunzio (Gabriele d') 89
Antoine (André) 80-81, 89, 238
Antoine (Michel) 50
Arblay (Alexandre-Jean-Baptiste Piochard d') 127
Ardot (Paul) 258
Arnaud (Étienne) 220
Artaxerxès 1^{er} 159
Auber (Daniel-François-Esprit) 34, 204
Aubert (Émile) 219
Aubry (Louis-Yves) 191
Aubry de Gouges (Pierre) 192
Audiguer (Henri d') 224
Audinot (Nicolas) 118
Aurel (ps. Aurélie de Faucamberge) 233
Auriol (Jules d') 221
Austen (Jane) 123-124, 137-138
Autreau (Jacques) 58
- Babin (Charles) 158
Backvis (Claude) 79
Bahr (Hermann) 142
Bailly (Alexandre) 166
Baldensperger (Fernand) 88, 100
Balletti (Antonio) 71
Balletti (famille) 8, 62
Balletti Riccoboni (Hélène Virginie) 62
Bambini (Eustachio) 181, 183
Barateau (Émile) 224
Barrès (Maurice) 159
Bartet (Julia) 143
Bartoli (Francesco) 64
Bartolo (journaliste) 217
Bastarou (Joseph) 32
Bastarou (Marie Anne) 32
Bastia (Jean) 258
Baudelaire (Charles) 39
- Baurans (Pierre) 183
Bayard (Jean-François) 204
Beaugrand (Léontine) 35
Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de) 134, 192, 196-198
Beauvoir (Mme Roger de). *Voir* Mlle Doze
Beauvoir (Roger de, ps. Edmond ou Édouard de Bully) 6, 216, 218-220, 223
Béjart (famille) 8
Benozzi (Giovanna Rosa). *Voir* Silvia
Berger (Philippe) 164
Bernardin (Napoléon-Maurice) 164
Bernay (Berthe) 35
Bernhardt (Sarah) 16, 39, 143, 212
Bertin (Marie) 257
Bertinazzi (Carlo) 67, 70-71
Berton (Claude) 258
Biancolelli (famille) 8
Biancolelli (Pierre-François). *Voir* Dominique
Biétrix de Rozières (Jacques) 191
Bigarne (Claudine) 32
Bigarne (Françoise) 32
Bizet (Georges) 165
Blum (Léon) 258
Boissy (Gabriel) 256-258
Boissy (Louis, de) 183
Bonaparte (Elisa) 9
Bonheur (Rosa) 244
Bonnet (Mlle) 118
Boon (André) 30
Boon (Gérard) 30
Borkowska (Grażyna) 87
Bornier (Henri de) 162
Boucher (François) 175, 183, 188-189
Boucher (Jules) 218, 224
Bougier (Alexis) 118-119
Bourget (Paul) 151-152
Boutarel (Amédée) 258
Bozzachi (Giuseppina) 35
Braddon (Mary Elizabeth) 151
Briffault (Eugène) 217
Briquet (Fortunée) 243
Brisson (Adolphe) 256
Brohan (Madeleine) 221

- Brousseau (Jean-Jacques) 254
 Brunelli Baccelli (Rosa) 12, 16-17, 61-62, 64-72
 Brunetière (Ferdinand) 159
 Buquet (A.) 224
 Burguet (Henri) 253
 Burke (Edmund) 127, 132
 Burney (Charles) 127
 Burney (Frances) 7, 122-135, 138-139
 Bussa Billioni (Caterina Orsola) 67
- Cailhava de l'Estandoux
 (Jean-François) 64-65
 Caillot (Joseph) 182
 Calderón de la Barca (Pedro) 163
 Camerani (Bartolomeo) 67
 Campardon (Émile) 63
 Campistron (Jean Galbert de) 49
 Campra (André) 56
 Camus (F.) 224
 Candé (Adolphe) 254
 Canudo (Ricciotto) 231, 233, 239
 Carmontelle (Louis Carrogis) 98
 Carnot (Sadi) 158
 Castelbon de Beauchostes (Fernand) 166
 Castellane (Jules, comte de) 9, 218
 Castelnau (Henriette-Julie de, comtesse de Murat) 98
 Castro (Guillem ou Guillén de) 161
 Catulle-Mendès (Jane) 39-40
 Cazin (Paul) 89
 Cerfbeer (Alphonse-Théodore) 203
 Cerfbeer (Max-Théodore) 203, 205
 Charles 1^{er} d'Angleterre 5
 Charles II d'Angleterre 6
 Charlotte d'Angleterre (Charlotte de Mecklenbourg-Streilitz, reine) 125, 127
 Charpentier (Gustave) 253-254
 Charpentier (Marc-Antoine) 50
 Charrière (Isabelle de) 123-124
 Charton (Édouard) 158
 Chaudes-Aigues (Jacques-Germain) 217
 Chéri (Anna, ps. Anne-Joséphine Cizos) 203-204, 208
 Chéri (Rose, ps. Rose-Marie Cizos) 8, 16-17, 202-213
 Chéri (Victor, ps. Victor Cizos) 203, 208
 Chéri-Cizos (ps. Jean-Baptiste Cizos) 203
 Chéri-Montigny (ps. Jean-Édouard-Chéri Lemoine) 208
 Chiari (Pietro) 65
 Ciavarelli (Luigi) 71
 Clairon (Mlle, ps. Claire Joséphe Hippolyte Lérés de La Tude) 112, 134
 Clairville (ps. Louis-François-Marie Nicolaïe) 210
 Claretie (Léo) 159, 163
 Claude (Antoine) 242
 Clifford Barney (Natalie) 240
 Coffa (Anna) 29-30, 32
 Colette (Sidonie Gabrielle) 240
 Collalto Matiuzzi (Antonio) 12, 64, 67-71
 Collasse (Pascal) 53
 Contat (Louise) 210
 Contili (Violante Beatrice) 31-32, 44
 Coraline (ps. Anna Maria Veronese) 64
 Corneil (Marie) 30, 32
 Corneille (Pierre) 101, 160-161, 255
 Corneille (Thomas) 49
 Coulon (Léonard) 32
 Cousin (Léon) 166
 Crémieux (André) 159-160
 Czachowska (Jadwiga) 80, 87
- D'Annunzio (Gabriele) 240
 Dancourt (Florent Carton) 103
 Darboy (Georges, Mgr d') 162
 Daumier (Honoré) 217
 De Fioux Mouhy (Charles) 102
 Debussy (Claude) 254
 Dèce (empereur romain) 101
 Defresne (Mlle) 42
 Degas (Edgar) 41
 Dehelly (Geneviève) 258, 261
 Dehesse (Jean-Baptiste-François) 174, 177, 179-181, 184-185
 Déjazet (Virginie) 16
 Delarue-Mardrus (Lucie) 240
 Delaunay (Robert) 238
 Delaunay (Sonia) 238
 Delavigne (Casimir) 160
 Delavigne (Germain) 204
 Delestre-Poirson (ps. Charles-Gaspard Poirson) 203-205
 Delord (Taxile) 224
 Deshayes (André-Jean-Jacques) 177

- Deslandes (Raymond) 206
 Desmarest (Henry) 50, 52-53, 58
 Desnoyers (Charles) 205
 Destouches (André Cardinal) 58
 Dherbilly (Antoine) 166
 Diderot (Denis) 96
 Dieulafoy (Jane) 13, 17, 156-167, 240
 Dieulafoy (Marcel) 156-158, 163-166
 Dieulafoy (Michel) 163
 Dominique (Mme, ps. Caroline ou Marie-
 Caroline Lassiat, épouse de Dominique
 Venetozza) 33-37, 44
 Dominique (ps. Pierre-François
 Biancolelli) 178, 186
 Dona (Hierôme) 29
 Dorville 254
 Doumic (René) 159
 Doze (Aimée Éléonore Léocadie, Mlle) 6,
 16-17, 215-222, 225-226. *Voir aussi* Mme
 Roger de Beauvoir
 Dreiser (Theodore) 149
 Drewry (Edith Stewart) 150
 Du Bled (Victor) 163
 Du Bosc (Jacques) 106
 Du Guillet (Pernette) 100
 Duard (Émile) 254
 Dubos (Jean-François) 53
 Duché de Vancy (Joseph-François) 54,
 56-58
 Dufrénoy (Adélaïde-Gillette, Mme) 9
 Dugazon (ps. Jean-Henri Gourgaud) 199
 Dumanoir (Philippe) 210
 Dumas (Alexandre) 162, 207, 217
 Dumas fils (Alexandre) 206, 210
 Dumilâtre (Adèle) 34
 Dumilâtre (Sophie) 34
 Dumont (Charles) 233
 Dupeuty (Adolphe) 224
 Durand (Catherine) 7, 95-99, 101-102
 Durand (Marguerite) 237
 Durand (Pierre, ps. Eugène Guinot) 217
 Durazzo (Giacomo) 115
 Duvernois (Henri) 237

 Éon (Charles, chevalier d') 198
 Ernest-Charles (Jacques) 258
 Eschyle 159-160, 162
 Eynard (Jean-Gabriel) 135
 Eynard Lullin (Anna) 135

 Fagan (Christophe-Barthélémy) 176, 178,
 186
 Faramond (Guy de) 258
 Favart (Charles-Simon) 115, 174, 178-186
 Favart (Justine) 8, 16-17, 173-189
 Favart (Marie, Mlle) 221
 Félix (Sarah) 220-221
 Feuillet (Rosalie) 118-119
 Fix (Delphine, Mlle) 221
 Flers (Robert de) 258
 Fleury (Abraham Joseph Bénard dit) 192,
 198
 Florian (Jean-Pierre Claris de) 163
 Fontane (Theodor) 151
 Fontanes (Louis Jean-Pierre, marquis de) 9
 Formeau (Jean) 29-30
 Foulquier (Catherine-Antoinette, Mlle) 180
 Francine (Jean-Nicolas de) 52-53, 58
 François I (roi de France) 100
 Furetière (Antoine) 15, 97

 Gailhard (Pedro) 38
 Gaillard (Léopold de) 241
 Gallet (Louis) 165
 Garcia (famille) 8
 Garcin (Sophie-Juliette) 203
 Garrick (David) 129
 Gatayes (Joseph Léon) 224
 Gaubert (Ernest) 256
 Gauthier (Judith) 240
 Gautier (Théophile) 39, 210, 217-218, 220
 Gawalewicz (Marian) 80
 Gay (Sophie) 9
 Genlis (Stéphanie Félicité, comtesse de) 98
 George (Mlle, ps. Marguerite-Joséphine
 Weimer) 210
 George III (roi d'Angleterre) 128
 Georges (Alexandre) 254-255
 Germain (Auguste) 143, 150
 Ginisty (Paul) 159
 Girardin (Delphine de) 9
 Gobé (Victoire, Mlle) 176
 Goethe (Johann Wolfgang von) 135, 138
 Goldoni (Carlo) 64-65
 Goncourt (Jules de) 81
 Got (Edmond) 5
 Gouges (Olympe de, ps. Marie Gouze) 11,
 17, 190-200
 Gounod (Charles) 165

- Gouze (Pierre) 191
 Gozzi (Carlo) 65
 Gramont (Louis) 81
 Gran-Aymerich (Jean et Ève) 157
 Grandpré (Mlle) 42
 Grantzow (Adèle) 35
 Greuze (Lilian) 252
 Grosselin (Alexis) 223
 Gueullette (Thomas-Simon) 177, 180, 183,
 187
 Guillard (Léon) 210
 Guillaume III (Stadhouder des Provinces-
 Unies, roi d'Angleterre) 96
 Guillot de Saix (Léon) 260
 Guimard (Marie-Madeleine, Mlle) 13
 Guinot (Eugène) 217-219, 221
 Guyal (Mlle) 42
- Hahn (Reynaldo) 12, 39, 43
 Hansen (Joseph) 38
 Heller (Max) 256-257
 Henri IV (roi de France) 161
 Hérodote 159
 Hoffmann (François-Benoît) 204
 Houssay (Frédéric) 158
 Houssaye (Arsène) 222
 Huau (Mlle) 7, 95-97, 102-106
 Huau (Nicolas) 102
 Huet de Guerville (C.) 221
 Hume (David) 129
- Ibsen (Henrik) 81
- Jailly (Hector de) 221
 Jambon (Marcel) 166
 James (Henry) 142
 Jamet 221-222
 Janicka (Anna) 80, 87
 Janin (Jules) 205, 217
 Jaoui (Agnès) 2-3
 Jarry (Alfred) 232
 Jessop (George H.) 149
 Joanne (Adolphe) 163
 Jolivet (Mlle) 116-117
 Joseph-Renaud (Jean) 237
 Judith (Mlle, ps. Julie Bernat) 220-221
- Kantor (Tadeusz) 88
 Karr (Alphonse) 244
- Kipling (Rudyard) 89
 Kolbuszewski (Stanislas) 88
 Korzeniewska (Ewa) 87
 Koślacz-Virol (Elżbieta) 77, 81, 90
 Krasieński (Zygmunt) 79
- La Coste (Louis de) 53
 La Maisonfort (Louis Dubois-Descours,
 marquis de) 192
 La Motte (Antoine Houdar de) 56, 58
 La Mouche du Coche (ps.
 journalistique) 257
 La Porte (Joseph de) 64
 Labé (Louise) 100, 243
 Lacan (Adolphe) 4
 Lacourt (Jean) 29
 Łada-Cybulski (Adam) 88
 Ladvoct (Louis) 53
 Lafont (Charles) 217
 Lajarrige (Jean) 78
 Lamartine (Alphonse de) 233-234, 240
 Lannoy (A.-P. de) 166
 Larini (Andrea) 31
 Lassiat (Caroline ou Marie-Caroline). *Voir*
 Mme Dominique
 Laujon (Pierre) 182
 Launay (Guy) 256
 Laurysiewicz (Stefan) 80, 82
 Lavedan (Henri) 162
 Le Maistre (Marie Jacqueline) 31
 Le Masque de Fer (ps. journalistique) 260
 Le Masque de Verre (ps. journalistique) 258
 Le Senne (Charles) 6
 Lecouivre (Adrienne) 111
 Lefebvre (Etienne) 30
 Lefevre (Nicolas) 31
 Lefevre (Pierre) 31
 Lefranc de Pompignan
 (Jean-Jacques) 191-192
 Legendre (A.) 224
 Légouvé (Ernest) 151
 Legrand (Charlotte) 178
 Lekain (Henri-Louis) 111
 Lemaître (Félix) 258
 Lemaître (Jules) 159
 Lemoine (Édouard) 208, 211
 Lemoine (Gustave) 204, 208, 211
 Lemoine-Montigny (Adolphe, ps. Adolphe
 Lemoine) 202-203, 205-212

- Léon XIII (pape) 241
 Léopold I^{er} (duc de Lorraine) 59
 Leroux (Paul Louis) 220-221
 Lesueur (Daniel, ps. Jeanne Loiseau) 240
 Leszczynski (Stanislas) 173, 175, 182, 185
 Levassor (Pierre) 220-221
 Leverrier (Urbain) 164
 Lifar (Serge) 41
 Lintilhac (Eugène) 159
 Livry (Emma) 35
 Loftus (William Kenneth) 158
 Lolotte (Mlle) 42
 Loti (Pierre) 8, 252, 258
 Louis Ferdinand (Dauphin de France) 179-180
 Louis XIV (roi de France) 49
 Louis XVI (roi de France) 126
 Louve (Louis) 260
 Lugné-Poe (ps. Aurélien-Marie Lugné) 82
 Lully (Jean-Baptiste) 49-50, 52, 54, 59

 Maeterlinck (Maurice) 78-79, 82, 84, 253-254
 Magito (Pierre) 32
 Mague Saint-Aubin (Jacques-Thomas) 113, 117
 Maillart (Adolphe) 221
 Malibran (Maria) 8
 Mallarmé (Stéphane) 39
 Mann (Heinrich) 142
 Manzini (Louise). *Voir* Stichel Louise
 Marchand (Louis) 50
 Marie Joséphe Caroline Éléonore Françoise Xavière (Dauphine de France, Saxe, de) 179
 Marie-Thérèse de France 241
 Marignan (acteur) 69
 Marinetti (Filippo Tommaso) 232, 235, 245
 Mâris (Mme) 29
 Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de) 103, 106, 217
 Markiewicz (Zygmunt) 80, 87, 89
 Marryat (Florence) 17, 142, 146, 150
 Mars (Mlle, ps. Anne Françoise Hyppolyte Boutet Salvetat) 207, 210, 212, 217, 222-223, 226
 Marshall (Gail) 143
 Marsy (Émile) 255
 Martial (Régine) 252
 Massenet (Jules) 165
 Matisse (Henri) 238
 Matthews (Brander) 149
 Mauri (Rosita) 35, 38
 Mayeur de Saint-Paul (François-Marie) 118
 Mazé (Mlle) 42
 Médicis (Marie de) 161
 Membrée (Edmond) 220
 Mendès (Catulle) 12, 39, 81
 Menon 160
 Mérante (Louis) 34
 Messenger (André) 38-39
 Mickiewicz (Adam) 79, 83, 88
 Miriam (ps. Zenon Przesmycki) 78
 Molé (François-René) 194-196
 Molière 8, 99, 104, 217, 255
 Monconseil (ou Curzay, Cécile Thérèse Pauline Rioult, de) 174, 181-183
 Mondonville (Jean-Joseph Cassanéa, de) 181
 Monnet (Jean) 184
 Montansier (Mlle, ps. Marguerite Brunet) 118
 Montépin (Xavier de) 146
 Montesquieu (Charles-Louis de Secondat de) 96
 Montesson (Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou, marquise de) 192
 Montpensier (Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de) 100
 Monval (Léon) 205-206, 212
 Moore (George) 144-145, 150
 Morny (Charles, duc de) 222
 Mortier (Alfred) 233
 Mounet (Paul) 254-255
 Mounet-Sully (ps. Jean-Sully Mounet) 254
 Mourad IV (sultan) 160
 Mouravieva (Martha) 35
 Murjas (Teresa) 87
 Musset (Alfred de) 210, 225
 Musset (Paul de) 210

 Napoléon I^{er} 36
 Narbonne (Louis-Marie-Jacques-Amalric Comte de Narbonne-Lara) 126
 Nathalie (Mlle, ps. Zaïre Nathalie Martel) 205
 Necker (Jacques) 126-127
 Necker de Saussure (Albertine) 134

- Nevill (Arturo) 90
 Nicolet (Jean Baptiste) 118-119
 Nietzsche (Friedrich) 97, 258
 Noailles (Anna de) 240
 Noblet (famille) 36
 Nolé (Léon) 256
 Nowakowski (Jan) 79
 Nozière (Fernand, ps. Fernand Aaron Weyl) 41, 255-256
 Nyrop (Christophe) 164

 Opiński (Henryk) 79
 Origny (Antoine d') 64, 66
 Orliac (Jehanne d') 8, 17, 251-261

 Paganini (Onofrio) 64, 65
 Palatine (Élisabeth-Charlotte de Bavière, princesse) 59
 Pannard (Charles-François) 178
 Papillon de La Ferté (Denis Pierre Jean) 62
 Parysatis (reine de Perse) 159
 Pascal (Françoise) 7, 17, 95-97, 99-102, 107
 Paulmier (Charles) 4
 Pawlikowski (Tadeusz) 83
 Pawlowski (Gaston) 256
 Pélagie d'Antioche (sainte) 159
 Pic (Jean) 48, 53, 56-57
 Piccinelli (Anna Maria) 64-65, 71
 Picot (Émile) 164
 Pictet de Rochemont (Charles) 135
 Pillet (Léon) 34
 Pitre-Chevalier (ps. Pierre-Michel-François Chevalier) 207
 Plessy (Jeanne, Mlle) 217
 Poisson. *Voir* Pompadour
 Polaire (ps. Émélie Marie Bouchaud) 252, 255
 Pompadour (Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de) 179, 187
 Porto-Riche (Marcel de) 238
 Postel du Mas (Vivian ou Albert) 231
 Pottier (Edmond) 159, 163
 Pougy (Liane de) 240
 Poulbot (Francisque) 254-255
 Prémарay (Jules de) 225
 Préville (ps. Pierre-Louis Du Bus) 69
 Prévost (Marcel) 258
 Proust (Marcel) 39
 Prus (Bolesław) 88

 Przerwa-Tetmajer (Kazimierz) 79
 Puget (Loisa) 204, 208
 Pyat (Félix) 258

 Quinault (Philippe) 49, 52, 54
 Quinault-Dufresne (Mlle) 42

 Rachel (Mlle, ps. Élisabeth-Rachel Félix) 82, 143, 210, 212
 Rachilde (ps. Marguerite Eymery) 239, 244
 Racine (Jean) 160-161, 164, 255
 Rameau (Jean-Philippe) 58, 163, 179, 181, 186, 188
 Rasetti (Ernest) 224
 Rasi (Luigi) 64
 Ratuszna (Hanna) 87
 Ravergie (Auguste L.) 217
 Reboul (Jacques) 238, 243-244
 Regnard (Jean-François) 103
 Réjane (ps. Gabrielle-Charlotte Réju) 16
 Renaudière (Mme de la) 224
 Rétif de la Bretonne (Nicolas Edme) 28-29, 32
 Riccoboni (famille) 62
 Riccoboni (François Antoine) 177, 181
 Riccoboni-Maizières (Marie-Jeanne) 62
 Richepin (Jean) 254
 Rimbaud (Arthur) 232
 Ristori (Adelaide) 224
 Rochard (Charles Raymond) 180
 Rodin (Auguste) 231, 240
 Roger (Claude) 30
 Rognel (Mlle) 42
 Rolland (Romain) 166
 Romagnesi (Jean-Antoine) 178, 186
 Romieu (Auguste) 204
 Ronchaud (Louis de) 158
 Roqueplan (Nestor) 34, 204
 Rossini (Gioachino) 204
 Rousseau (Jean-Jacques) 96, 194
 Rowe (Nicholas) 129
 Rydel (Lucjan) 78, 83-84
 Rzewuski (Stanisław) 80, 87, 89

 Saintonge (Louise-Geneviève Gillot de) 11, 17, 48-50, 52-59
 Saint-George (Joseph Bologne, chevalier de) 192
 Saint-Point (Valentine de) 7, 11, 17, 230-245

- Saint-Saëns (Camille) 156-157, 164-166
 Samson (Joseph-Isidore) 217
 Sand (George) 14, 82, 89, 209, 212, 218, 244,
 252
 Sangalli (Rita) 42
 Sarcey (Francisque) 159
 Sardou (Victorien) 211-212
 Saulin (Mlle) 114-115
 Sauvage (Thomas) 220
 Savi (Elena) 64
 Scribe (Eugène) 151, 204-205, 207, 211, 216
 Séché (Alphonse) 243
 Ségalas (Anaïs) 218
 Semichon (Roger) 159-160
 Sémiramis 240
 Séraphine du Carmel 241
 Sergine (Vera) 254-255
 Sérusier (Paul) 82, 89
 Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal,
 marquise de) 160
 Shakespeare 129
 Shaler (Élisabeth) 164
 Sienkiewicz (Henryk) 89
 Silvia (ps. Giovanna Rosa Benozzi
 Balletti) 174, 177, 179, 185
 Sixte v (pape) 6
 Słowacki (Juliusz) 79, 88
 Snob (ps. journalistique) 258
 Sodi (Charles) 180
 Somaize (Antoine Bandeau de) 100
 Sophocle 159, 161
 Sorel (Cécile) 260
 Soulier (Gustave) 163
 Staël (Auguste de) 134
 Staël (Germaine de) 7, 14, 17, 122-127, 129,
 134-139
 Stichel (Louise ou Thérèse) 12, 17, 37-41,
 43-44
 Sudermann (Hermann) 89
 Sullivan (Mlle) 42
 Taglioni (Marie) 35
 Tessero (Pasquale) 221
 Théocrite 163, 165
 Thierry (Édouard) 217
 Thorel (René) 163
 Thrale (Hester Lynch) 126
 Tinayre (Marcelle) 240
 Tonelli (Anna) 181, 183-184
 Trubert (Aspais) 204
 Valdagne (Pierre) 237
 Vallette (Alfred) 244
 Varin (ps. Charles Voirin) 224
 Vaudremer (Joseph Auguste Émile) 163
 Venetozza (Dominique) 34
 Veronese (Antonio Francesco) 67
 Veronese (Camilla Giacomina
 Antonietta) 63-64, 68, 70-72
 Verteuil (Louise) 219-220
 Vestris (Angiolo) 67
 Vestris (famille) 36
 Viardot (Paul) 166
 Viardot (Pauline) 8, 211
 Villerooy (François de Neufville, duc de) 100
 Villerooy (Jeanne-Louise Constance
 d'Aumont, duchesse de) 112
 Villiers de l'Isle-Adam (Auguste) 254
 Villon (François) 252
 Viollet-le-Duc (Eugène) 157
 Vivien (Renée) 240
 Vogüé (Eugène-Melchior de) 153
 Voisenon (Claude-Henri Fusée, de) 184, 188
 Voltaire 96, 136
 Wagner (Richard) 39, 78, 254
 Waldeck-Rousseau (Pierre) 42
 Warden (Gertrude) 142, 144, 150-151
 Weiss (Thomasz) 87
 Woolf (Virginia) 123
 Wyndham (Horace) 142
 Wyspiański (Stanisław) 76-79, 82-86, 88-90
 Wyzewa (Théodore de) 88
 Xerxès 161
 Young (Arthur) 127
 Zanerini Bianchi (Antonia) 64, 67, 70
 Zanuzzi (Francesco Antonio) 67, 71
 Zapolska (Gabriela) 11, 17, 76-90
 Ziejka (Franciszek) 88-89
 Zola (Émile) 81, 85, 90

Comment une femme pouvait-elle s'affirmer et faire carrière dans le monde du spectacle entre 1650 et 1914 ? Dans une perspective interdisciplinaire, les quinze études réunies dans ce volume apportent des éléments de réponse à travers l'analyse de parcours d'autrices, de compositrices et de performeuses aux profils très variés, actives dans les domaines du théâtre, de la danse et de l'opéra. Ces études proposent une meilleure compréhension et contextualisation des obstacles et préjugés auxquels ces artistes ont dû faire face dans un milieu socio-professionnel majoritairement masculin, ainsi qu'une interprétation analytique des stratégies artistiques et discursives mises en place pour les surmonter. Il en ressort une approche renouvelée et une meilleure connaissance de notre patrimoine culturel.

Valentina Ponzetto, spécialiste en littérature française et arts de la scène (XVIII^e-XIX^e siècles), est privat-docent à l'Université de Lausanne (Centre d'études théâtrales). Elle a dirigé les projets SNS « Théâtres de société. Entre Lumières et Second Empire » et « Femmes "en société" ».

Romain Bionda est maître assistant en littérature comparée à l'Université de Lausanne. Il a travaillé comme postdoctorant pour le projet « Femmes "en société" ». Ses travaux portent notamment sur la lecture des textes dramatiques et sur les genres de l'imaginaire (fantastique et science-fiction).

How could a woman succeed and advance her career in the world of theatre between 1650 and 1914? The fifteen studies in this volume help answer this question from an interdisciplinary perspective. They study the career paths of women authors, composers and performers with a great variety of profiles, working in theatre, dance and opera. As a whole, they help us better understand and place in context the obstacles and prejudices these artists faced in a male-dominated socio-professional environment. They offer an analytical interpretation of the artistic and discursive strategies they adopted to overcome these disadvantages. The result is a renewed approach to and a deeper knowledge of women's contributions to our cultural heritage.

Valentina Ponzetto, privat-docent at the University of Lausanne (Centre for Theatre Studies), studies 18th-19th century French literature and performing arts. She has directed the SNSF projects "Théâtres de société. From the Enlightenment to the Second Empire" and "Women 'en société'".

Romain Bionda is lecturer of comparative literature at the University of Lausanne. He worked as a postdoctoral fellow on the "Women 'en société'" project. His work focuses notably on the reading of dramatic texts and on imaginary genres (fantastic and science fiction).

ISBN 978-90-04-70806-8



ISSN 0169-894X
brill.com/crin

- 978-90-04-70807-5
Downloaded from Brill.com 08/26/2024 11:00:01AM
via Open Access.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>