

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. I, 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 tenter 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 *Pantolon*, 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.
- JAOUÏ 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 Macmillian. 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.